

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

**MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES**

**COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES**

**PAR
NELSON GUILBERT**

LES LUMIÈRES DANS LE ROMAN CONTEMPORAIN

MAI 2005

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

REMERCIEMENTS

Je ne saurais assez remercier M. Marc André Bernier, mon directeur de recherche, sans qui pas une ligne de ce mémoire n'aurait été écrite. C'est lui qui m'a donné, plus que quiconque, le goût des études littéraires. Du dialogue fécond que j'ai depuis lors entretenu avec lui, a émergé l'impulsion première de ma réflexion ; par ce dialogue se sont également tracés les sentiers qu'a empruntés ma pensée. Sa lecture éclairée et son attention de tous les instants ont en outre grandement contribué à la forme que prend aujourd'hui ce travail.

J'aimerais également remercier M. Michel Lacroix, qui s'est joint en milieu de parcours à titre de co-directeur, pour son grand sens critique et sa lecture minutieuse qui m'ont permis d'aiguiser ma pensée.

Moult remerciements vont également à Diane, ma mère, qui a cru en cette idée folle que j'avais d'étudier la littérature.

Merci enfin à Voltaire d'avoir écrit des livres.

TABLE DES MATIÈRES

<i>Remerciements</i>	ii
<i>Table des matières</i>	iii
<i>Introduction</i>	1
 PREMIER CHAPITRE : Dialogues	 5
 1. Le père du dialogue	 7
<i>Rhétorique et philosophie</i>	8
<i>Rhétorique et ontologie</i>	12
 2. Images de la conversation au XVIII^e siècle	 16
Le refus inaugural	18
L'art de la politesse	21
La conversation dans les lettres	24
Rémond de St-Mard : le dialogue, forme naturelle du raisonnement	27
Voltaire : élégance et scepticisme	29
Diderot : l'écriture comme «entretien avec soi-même»	33
 3. <i>Ad infinitum</i>	 39
Un vaste réseau	40
Le signe comme bien commun	42
Le monologisme existe-t-il?	44
Le roman monophonique	46

DEUXIÈME CHAPITRE : Résonances	52
1. Un genre polymorphe et polyphonique	54
Fiction et mémoire.....	54
Ironie et sagesse	58
2. Le Baron perché : «le philosophe qui vit sur les arbres»	65
<i>Le Vertébré raisonnable</i>	66
Un conte philosophique?	69
L'ironie ou la vélocité	70
Vu de là-haut	72
Un monde sans arbres	74
3. Le nouveau Candide : imitation d'une plume acérée	74
4. Le Parfum : rhétorique de l'Enscement	77
Des Lumières aux Parfums.....	79
Une critique du rationalisme?	83
5. La Secte des égoïstes : de la mémoire à la fiction	84
Une bibliographie contrefaite.....	85
Égoïsme, scepticisme, fiction.....	88
6. La Lenteur : quand Vincent rencontre le Chevalier	89
Contrepoints.....	90
Rencontres silencieuses.....	93
<i>Conclusion</i>	97
<i>Bibliographie</i>	103

INTRODUCTION

Pour parler des Français, Voltaire a eu un jour cette définition : «[...] un composé d'ignorance, de superstition, de bêtise, de cruauté et de plaisanterie». Qui ne voit qu'on pourrait, désormais, l'appliquer à l'humanité entière?

Philippe Sollers¹

Depuis environ une vingtaine d'années, une part considérable de la production culturelle a pris le parti de revisiter le XVIII^e siècle français, siècle des philosophes et des libertins, siècle des salons et de la République des Lettres, siècle des Lumières et de la raison. En effet, une liste compilée par la *Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle* regroupe, sous la bannière «Les Lumières dans la culture contemporaine», au-delà de cent romans, près de cinquante pièces de théâtre, et plus de cent cinquante films². Comment expliquer ce goût marqué pour le XVIII^e siècle? Qu'est-ce qui le motive, quels sont ses enjeux? Comment ce dialogue avec les Lumières s'organise-t-il, se

¹ SOLLERS, Philippe, «Voltaire, aujourd'hui», *Liberté du XVIII^e*, Paris, Gallimard, 1996, p. 163.

² La liste, «qui ne prétend à aucune exhaustivité», comprend 109 romans, 44 pièces de théâtre, 154 films, ainsi qu'un grand nombre d'émissions de télévision, d'essais, etc. Voir SCEDHS, «Les Lumières dans la culture contemporaine», 1999, [<http://c18.net/scedhs-csecs/exemples.tdm.html>].

construit-il, se définit-il? Ce sont ces questions qui orienteront ma démarche, laquelle portera plus précisément sur les rapports qu'entretient le roman contemporain avec le XVIII^e siècle.

Que doit-on entendre ici par l'expression «roman contemporain»? J'entends par là le roman européen des vingt dernières années ; l'adjectif «européen», par ailleurs, doit être envisagé au sens où l'entend Milan Kundera à la suite d'Edmund Husserl, c'est-à-dire «l'identité spirituelle qui s'étend au-delà de l'Europe géographique (en Amérique, par exemple) et qui est née avec l'ancienne philosophie grecque³». Il sera plus précisément question ici de cinq romans, qui sont à bien des égards exemplaires de la pratique contemporaine, tant par le travail de la mémoire auquel ils se livrent que par leur dimension ironique et polyphonique. Sous plusieurs aspects, ces romans correspondent, en outre, à une esthétique que la critique a souvent qualifiée de «postmoderne», dans la mesure où ils font du métissage, de l'hétérogénéité et des pratiques intertextuelles leurs principaux ressorts.

Le Baron perché d'Italo Calvino, *Le nouveau Candide* de Dominique Jamet, *Le Parfum* de Patrick Süskind, *La Secte des Égoïstes* d'Éric-Emmanuel Schmitt et *La Lenteur* de Milan Kundera : voilà les cinq romans dont nous proposons l'examen, et la diversité de leur origine nationale permettra de mettre en évidence la dimension européenne du rapport contemporain aux

³ KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 13.

Lumières françaises. De fait, qu'il s'agisse d'un auteur français, tchèque, italien ou allemand, le rapport avec les auteurs et les œuvres du XVIII^e siècle, bien que variable dans la forme, participe d'un même esprit. Si ces cinq romans, par ailleurs, sont assez représentatifs du reste de la production romanesque des mêmes auteurs, le dialogue avec les Lumières leur confère une couleur particulière : si *La Lenteur*, par exemple, reconduit l'esthétique polyphonique de Kundera, cette œuvre constitue un «roman-limite» «où aucun mot ne serait sérieux⁴» ; si *Le Baron perché* participe du goût de Calvino pour l'onomastique et les jeux narratifs, il met également en scène, on le verra, une galerie de personnages bizarres dont le caractère ridicule est souligné par l'ironie.

Notre parcours se fera en deux temps. En premier lieu, on esquissera les contours d'une définition du dialogue à l'âge classique, en observant d'abord en quoi celui-ci se démarque d'une conception platonicienne du dialogue comme maïeutique, puis en quoi il participe d'un art de la conversation mondaine. Cultivé et pratiqué dans les salons de l'Ancien Régime, cet art, d'abord inscrit sous le signe du refus du jargon de l'École et du divertissement, sera investi par une réflexion rhétorique, philosophique et moraliste, si bien que la conversation, promue au statut de modèle par excellence du loisir lettré, jouera un rôle essentiel dans la littérature et la philosophie des Lumières. On relira ensuite la pratique classique du dialogue à

⁴ RICARD, François, «Le roman où aucun mot ne serait sérieux : Notes sur *La Lenteur* de Milan Kundera», *Miscellanées en l'honneur de Gilles Marcotte*, Montréal, Fides, 1995, p. 245.

partir du concept bakhtinien de dialogisme, lequel nous permettra également d'envisager la forme romanesque, en particulier le roman contemporain qui donne une place centrale au travail de la mémoire, aux discours ironiques et polyphoniques. Ce tableau général nous permettra, dans un deuxième temps, de lire les cinq romans dans la perspective d'un dialogue entre les siècles, afin de montrer la nature et les enjeux de ce dialogue, les mécanismes selon lesquels il est construit et les problématiques qui l'animent. On verra en outre, en traversant ces romans, dans quelle mesure s'opère une convergence entre un phénomène général et occidental de redéfinition du rapport à la vérité, à l'histoire, au langage, et un lieu de mémoire incontournable dans la pensée du dialogue et du scepticisme : l'esprit des Lumières, tel que l'incarne la dimension intensément dialogique du dialogue classique.

PREMIER CHAPITRE

Dialogues

On dit généralement du XVIII^e siècle que c'est le siècle des Lumières, de la philosophie, de la raison ; mais c'est aussi le siècle par excellence de la conversation et du dialogue¹. Milan Kundera, dans *La Lenteur*, évoque le souvenir qu'il a des *Liaisons dangereuses* de Laclos en ces termes :

Rien dans ce roman ne demeure le secret exclusif de deux êtres ; tout le monde semble se trouver à l'intérieur d'une immense coquille sonore où chaque mot soufflé résonne, amplifié, en de multiples et interminables échos [...] Est-ce cela, le XVIII^e siècle? Est-ce cela, le paradis du plaisir? Ou bien l'homme, sans s'en rendre compte, vit-il depuis toujours dans une telle coquille résonnante²?

Ce passage met en lumière le caractère intensément dialogique du XVIII^e siècle, aperçu au prisme du romancier contemporain. Aussi aimerais-je envisager chacun des romans dont il sera question ici comme autant de «coquilles résonnantes», où retentit vivement l'écho du siècle des

¹ Selon Maurice Roelens, évoqué par Suzanne Guellouz, on aurait publié «une masse de plus de 250 dialogues entre [1700] et 1789». GUELLOUZ, Suzanne, «Le dialogue du XVII^e siècle au XVIII^e siècle», *Le dialogue*, Paris, PUF, 1992, p. 220.

² KUNDERA, Milan, *La Lenteur*, Paris, Gallimard, 1995, p. 20-21.

philosophes. Par ailleurs, cet écho, ce rapport sera lui-même conçu sous la forme d'un dialogue où l'on trouve, d'une part, une relecture contemporaine des œuvres du XVIII^e siècle et, d'autre part, une critique du XX^e siècle fondée sur la pensée des Lumières.

Ce chapitre propose un essai de définition de cette notion de dialogue. On en verra la nature et les enjeux, en visitant deux moments qui ont marqué la réflexion sur le dialogue. On survolera d'abord la pensée de Platon, où s'opposent rhétorique et philosophie ; ce survol nous permettra ensuite de mettre en lumière le caractère spécifique de l'art de la conversation et du dialogue philosophique au siècle de Voltaire et de Diderot, où s'actualise l'alliance imaginée par l'humanisme cicéronien entre art de dire et art de penser. On interrogera enfin ces deux lieux de mémoire à partir de la dimension dialogique et polyphonique du langage, dans les termes où l'a pensé Mikhaïl Bakhtine et afin de penser certains aspects essentiels de la pratique classique du dialogue. Ce parcours, qui n'a pas l'ambition d'être panoramique, nous permettra en outre de saisir dans quelle mesure le romancier contemporain, guidé par un sens commun de la pratique dialogique et polyphonique, fait de son rapport au XVIII^e siècle l'un des lieux privilégiés de l'invention romanesque.

1. Le père du dialogue

Dans un ouvrage paru en 1713, Toussaint Rémond de St-Mard, à la suite de Diogène Laërce, attribue à Platon la paternité du dialogue : «si ce n'est pas lui qui l'a inventé, il est le premier qu'on connoisse qui en ait attrappé les graces et les finesses, et cela suffisoit pour qu'on lui donnât l'honneur de l'invention³». Que cela suffise ou non, Platon est celui dont la postérité conserva l'héritage. Il conviendra donc, pour établir les bases d'une réflexion sur la nature du dialogue, d'interroger quelques éléments de la pensée platonicienne, particulièrement en ce qui concerne la rhétorique. Observer le rapport de Platon avec la rhétorique permettra de mettre en lumière sa conception de la vérité, laquelle trouve son illustration dans ses dialogues. L'idée de rhétorique est par ailleurs l'un des principaux points de rencontre entre les Lumières et le XX^e siècle finissant : les écrivains du XVIII^e siècle, en effet, se sont souvent tournés vers la pratique rhétorique non seulement afin de convaincre, instruire et séduire le lecteur, mais encore pour en faire une poétique, comme l'a montré à maintes reprises la critique contemporaine⁴. De plus, la fin du XX^e siècle est le lieu d'un renouveau des études sur la question, comme en témoignent notamment les travaux de Chaïm Perelman dont l'une

³ RÉMOND DE ST-MARD, Toussaint, «Discours sur la nature du dialogue», en préface à *Dialogue des dieux*, Amsterdam, Chez Pierre Mortier, 1750 [1713], p. 5. Selon Rémond de St-Mard, l'identité de l'inventeur du dialogue en tant que forme littéraire demeure obscure : «Aristote a dit que le Dialogue avoit été inventé par Zénon d'Élée, ou Alexamene de Teos ; comme ce n'est peut-être ni l'un, ni l'autre, j'ai suivi Diogène Laërce, qui le donne à Platon».

⁴ Sur le rôle primordial qu'a joué la rhétorique dans les lettres au XVIII^e siècle, voir notamment SERMAIN, Jean-Paul, *Rhétorique et roman au 18^e siècle. L'Exemple de Prévost et Marivaux (1728-1742)*, coll. «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», no. 233, Oxford, The Voltaire Foundation, 1985 ; et BERNIER, Marc André, *Libertinage et figures du savoir. Rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières (1734-1751)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2001.

des grandes ambitions était de penser le passage contemporain «*De la métaphysique à la rhétorique*⁵», et ceux de Michel Meyer, dont la lecture de Platon éclairera ici notre parcours.

Rhétorique et philosophie

«C'est surtout avec les Sophistes, nous dit Meyer, que la rhétorique entre sur le devant de la scène philosophique⁶». Platon condamne ceux-ci d'emblée, tout comme leur discipline, généralement perçue alors comme un art du faux et de la mystification :

Avec les Sophistes qui se mettent au service de n'importe quelle cause pourvu qu'on les paie, l'injuste finit par apparaître juste et le faux, vrai [...] Pour Platon, une telle fluctuance des opinions est inacceptable. La seule bonne rhétorique est la philosophie, dit-il dans le *Phèdre*, car le vrai reste le vrai, et le juste doit demeurer juste. Cette rhétorique qu'il condamne est la sophistique, parce qu'elle méconnaît l'exigence de l'exclusion des contraires en se flattant de pouvoir faire accepter une thèse et la proposition adverse⁷.

Voilà la rhétorique scindée en deux : d'une part, une «vraie rhétorique», la philosophie, qui exclut l'erreur et cherche la vérité ; d'autre part, une «fausse

⁵ MEYER, Michel, «Y'a-t-il une modernité rhétorique?», en avant-propos à MEYER, Michel, éd., *De la métaphysique à la rhétorique : essais à la mémoire de Chaim Perelman*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1986, p. 7.

⁶ MEYER, Michel, «Aristote et les principes de la rhétorique contemporaine», en introduction à ARISTOTE, *Rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, 1991, p. 10.

⁷ *Ibid.*, p. 10-11.

rhétorique⁸», la sophistique, qui cherche à convaincre au mépris de la vérité. C'est pourquoi Platon, qui développe un système de pensée fondé sur la recherche d'une vérité unique et apodictique, rejette la sophistique, qui pour une même question peut faire admettre de multiples réponses, toutes susceptibles d'être vraies ou fausses, n'étant en définitive que vraisemblables. Il faut par ailleurs préciser que le terme «rhétorique», lequel, on le voit, peut avoir plusieurs sens, désigne pour Platon la sophistique, par opposition à ce qu'il nomme, on l'a dit, la philosophie. C'est sous cette acception que la postérité retiendra ce mot, avec son lot de connotations négatives ; la rhétorique sera ainsi perçue certes comme un art de discourir et de persuader, mais aussi, et surtout, comme une discipline d'ordre secondaire lorsqu'il s'agit de raisonner, de penser le monde, de rechercher la vérité.

Cette distinction que l'on vient d'évoquer entre rhétorique et philosophie est essentielle chez Platon :

La première est pur empirisme, la seconde est science. La rhétorique engendre un savoir opinatif, la philosophie donne lieu à un savoir authentique. Ce que l'opinion est à la science, la rhétorique l'est à la philosophie [...] Il ne s'agit pas seulement d'une vue abstraite de l'esprit, mais d'une mise en jeu de toute l'existence humaine. Des valeurs fondamentales sont engagées derrière ces options purement théoriques [...] Réduire l'art de penser à un art de dire, c'est vider le discours

⁸ LAFRANCE, Yvon, *La théorie platonicienne de la Doxa*, Montréal, Bellarmin, 1980, p. 67. L'auteur mentionne également les expressions «rhétorique scientifique» et «rhétorique non scientifique», celles-ci provenant des *Lois* de Platon, en référence à l'opposition rhétorique/philosophie. L'utilisation de «vraie» et «fausse rhétorique» renvoie ici au *Phèdre*.

humain de son contenu et laisser les valeurs s'évanouir sous la diversité des formes⁹.

On reconnaît ici la tension entre la *doxa* (l'opinion) et le *logos* (la raison), «les deux pôles qui assurent le mouvement de la pensée à l'intérieur du dialogue socratico-platonicien¹⁰». Or, la fonction de ce dialogue n'est pas de perpétuer cette tension, mais de s'en débarrasser : «la *doxa* n'est en réalité qu'un point de départ et une étape dans [le] cheminement de l'esprit vers l'Idée¹¹». Ce cheminement vers la vérité s'effectue «selon une méthode qui consiste dans l'application du *logos*, c'est-à-dire de la raison critique à une série d'opinions qui ne sont pas, du point de vue de Platon, de valeur égale¹²».

Outre ce rôle de «purificateur d'opinions», le *logos* joue également celui d'«évocateur de vérités¹³». Ce rôle est accompli par la pratique de la maïeutique, qui consiste, étymologiquement, en un «art d'accoucher l'esprit¹⁴». Yvon Lafrance nous décrit ce processus dans un passage aux accents presque bibliques :

Ceux qui fréquentent Socrate ressentent la douleur de l'enfantement, ils sont remplis de perplexités, mais Socrate a le pouvoir de les libérer de ces tourments de sorte qu'ils arrivent à enfanter de beaux fruits de vie et de vérité. Car

⁹ *Ibid.*, p. 68-69.

¹⁰ *Ibid.*, p. 39.

¹¹ *Ibid.*, p. 38.

¹² *Idem.*

¹³ *Ibid.*, p. 50.

Socrate, accoucheur des esprits, est capable de distinguer si ce que l'esprit accouche est réel ou ne l'est pas¹⁵.

Ce Socrate accoucheur incarne le logos qui éclaire les chemins obscurs vers la vérité, là où il s'agit de construire un savoir à partir d'une situation de docte ignorance. «Le plus bel exemple de la réussite de Socrate, ajoute Lafrance, se trouve dans ce passage du *Ménon* où un jeune esclave, avouant son ignorance la plus totale en géométrie, réussit pourtant à l'aide de l'interrogatoire socratique à construire un carré de huit pieds sur une diagonale¹⁶». L'art de la maïeutique, qui entend pourtant procéder par la raison, suppose nécessairement une conception préétablie de la vérité, une sorte de science infuse, qui permet à Socrate de déterminer la valeur d'un énoncé ; cet aspect, on le verra, fera l'objet de certaines critiques. Mais qu'il s'inscrive dans un processus de purification des opinions ou qu'il assiste au miracle de l'accouchement de la vérité, le logos joue essentiellement un rôle : celui de départager le vrai du faux.

Récapitulons : du point de vue de la philosophie, il y a des opinions vraies et des fausses, alors que du point de vue de la rhétorique, toutes les opinions se valent et sont susceptibles d'être perçues comme vraies. La

¹⁴ «Maïeutique», dans DAUZAT, Albert et al., dir., «Nouveau dictionnaire étymologique et historique», *Nouveau dictionnaire encyclopédique Larousse Sélection*, vol. 2, Paris, Larousse, 1989, p. 1930.

¹⁵ LAFRANCE, Yvon, *op. cit.*, p. 50.

¹⁶ *Ibid.*, p. 50.

rhétorique ne vise pas à atteindre la vérité et la justesse, mais simplement à produire du vraisemblable.

Imaginons, en guise d'exemple, deux individus discutant de ce qu'est la beauté ; supposons qu'ils ont des opinions divergentes sur cette question. Si leur discussion est d'ordre rhétorique, ils exposeront chacun leur définition de ce qu'est la beauté, et chacune pourra être acceptée comme vraie, peu importe qu'elle le soit ou non. Si cependant les interlocuteurs mettent en pratique les principes platoniciens de la philosophie, le logos leur permettra de se défaire des «opinions fausses» ; en ne conservant que ce qui est juste et vrai, ils parviendront éventuellement à découvrir quelle est l'essence véritable de la beauté. Il importe de souligner que dans un cas les «vérités» que l'on trouve sont plurielles et relatives entre elles, et que dans l'autre, il ne peut y avoir qu'une seule vérité, une seule essence, une seule Idée.

Rhétorique et ontologie

La finalité du dialogue platonicien, on l'a dit, est d'atteindre la vérité et la justesse ; c'est pourquoi Michel Meyer s'étonne que le modèle de Platon soit «Socrate le questionneur», lui qui «demande à ceux qui jugent ce qu'est le juste, et à ceux qui savent, ce qu'est la vérité¹⁷». Selon Meyer, «Socrate admet, comme le Sophiste[...], la pluralité des réponses¹⁸», ce qui le situerait davantage du côté de la rhétorique que de la philosophie. Mais Socrate n'est

¹⁷ MEYER, Michel, *op. cit.*, p. 12.

¹⁸ *Ibid.*, p. 12.

pas Sophiste pour autant : «le Sophiste prétend à la réponse, en s'ingéniant à pouvoir défendre n'importe laquelle, tandis que Socrate n'en retient aucune précisément parce qu'on peut toutes les défendre¹⁹». Pour Meyer, Socrate est un sceptique avant la lettre, puisque chez ce dernier tout est susceptible d'être mis en question. C'est pourquoi Platon, pour qui «la démarche intellectuelle ne saurait s'arrêter à la seule mise en question», développera «une théorie des réponses», c'est-à-dire «la théorie des Idées ou de l'Être²⁰». Cette théorie, qui consiste, on l'a vu, à postuler pour toute chose une essence, ces essences ou «Idées» étant «enfouies depuis toujours dans l'âme» et dont on peut se «ressouvenir²¹» par le secours du logos et de la maïeutique, cette théorie, disait-on, conduira Platon «de la question socratique qui ne connaît pas de solution, à la réponse platonicienne, qui finira par oublier les questions²²». Meyer nomme ce phénomène «glissement ontologique²³» ; il aura pour conséquence, en «priv[ant] la rhétorique de toute possibilité», de générer

un *logos* fermé sur soi, dans lequel la discussion n'est là que comme porte-parole de vérités pré-constituées. Ainsi, aucune question ne surgira sans que l'on ait déjà la réponse (par intuition) ou les moyens de la faire surgir d'autres réponses (par déduction)²⁴.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Idem.*

²¹ *Ibid.*, p. 13.

²² *Idem.*

²³ *Ibid.*, p. 12, en note infrapaginale. Ce glissement consiste à ne plus «porter son attention sur la question, mais sur l'être».

²⁴ MEYER, Michel, «Y'a-t-il une modernité rhétorique?», *op. cit.*, p. 8.

Dans ce contexte, lequel se perpétuera au sein de la réflexion ontologique «jusqu'à Heidegger inclus²⁵», le dialogue n'est plus le lieu du raisonnement, de la discussion d'un problème, de l'échange et du débat ; il devient le lieu de la démonstration, du décret apodictique et, potentiellement, du dogmatisme. «L'être», ajoute Meyer, «résout les problèmes en les supprimant dès le départ, en n'en faisant plus que les formes des réponses à trouver. Par conséquent, on a des solutions toutes faites pour des problèmes que l'on n'a pas posés au départ²⁶». Une telle attitude récuse évidemment la dimension dialogique du dialogue, de l'argumentation et de l'échange, au profit d'une parole que Mikhaïl Bakhtine qualifiera de «monovocale» ou «monophonique²⁷». Le logos lui-même, qui avait pour fonction de susciter la discussion en mettant en question les «opinions fausses», ne sert plus sous la bannière ontologique qu'à l'intuition et à la déduction, perdant toute son interrogativité.

S'ensuit que, dans ce système de pensée, la rhétorique n'a plus sa raison d'être, elle qui «ne se conçoit pas en dehors de l'interrogativité du logos²⁸». Il n'est pas surprenant, alors, que la postérité s'accorde généralement pour décerner à la rhétorique un statut secondaire, car cette

²⁵ *Ibid.*, p. 7.

²⁶ *Ibid.*, p. 11.

²⁷ Un discours «monovocal» est, selon Bakhtine, un discours «dans lequel un auteur n'entendrait pas la voix d'autrui, dans lequel il n'y aurait que lui-même, et lui *en entier*». BAKHTINE, Mikhaïl. «Le problème du texte», *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 318. Tzvetan Todorov, qui uniformise le lexique bakhtinien dans son livre *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, utilise le terme «monophonique», par opposition à «polyphonique». Voir TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

²⁸ *Idem.*

discipline, en plus d'être marquée d'une certaine négativité liée à ses racines sophistiques, est insuffisante dans un système où prime l'idéal d'une vérité unique et indiscutable. Dans un tel cadre, on le voit bien, c'est également la dimension dialogique du dialogue qui s'efface, toute possibilité d'opposition, de conflit ou d'échange étant tuée dans l'œuf.

C'est précisément cette attitude qui enracine la métaphysique dans la recherche d'une vérité capable de dépasser toutes les opinions que remettent en cause les crises de la raison. Lorsque les certitudes s'effondrent, l'ontologie, ainsi que la métaphysique qui s'en réclame, sont à leur tour insuffisantes : c'est ce qui se produira, on le verra, au XVIII^e siècle ; mais c'est aussi un aspect essentiel du XX^e siècle finissant, du moins si l'on en juge par Meyer qui, en réaction à l'effondrement du cadre ontologique, propose en conséquence un retour à l'esprit de la rhétorique : «Le *logos*, tel qu'il émerge dans la nouvelle rationalité qu'il nous faut instituer, est problématologique, et comme tel, destiné à argumenter²⁹». Si la période contemporaine est le lieu où doit émerger cette «nouvelle rationalité», on verra que quelques siècles auparavant, on en retrouvait déjà, en germe, plusieurs des aspects essentiels.

²⁹ *Ibid.*, p. 12.

2. Images de la conversation au XVIII^e siècle

Dans son traité de *L'Orateur*, Cicéron, à la recherche d'une figure exemplaire de l'éloquence, interroge l'opposition platonicienne entre rhétorique et philosophie :

[...] notre éloquence du forum [la rhétorique], méprisée et répudiée par les philosophes, s'est trouvée sans doute privée de secours nombreux et importants, mais grâce à l'ornementation des mots et de la phrase elle s'est fait valoir auprès du peuple, sans s'effrayer du jugement et de la critique d'un petit nombre : de sorte qu'ont manqué à la fois aux hommes de savoir l'éloquence qui atteint le peuple et aux bien-parlants le raffinement de la culture³⁰.

Ce passage, qui évoque la complémentarité des deux disciplines antagonisées par Platon, s'inscrit dans le projet cicéronien d'une réhabilitation de la rhétorique. Dans cette perspective, Cicéron réfute deux accusations, l'une «selon laquelle la rhétorique n'a ni valeur épistémologique ni utilité pratique», l'autre «selon laquelle le domaine philosophique lui est étranger³¹». Car pour Cicéron, non seulement rhétorique et philosophie sont-elles «complémentaires dans leurs procédés», elles sont également «convergentes dans leurs objectifs³²» ; les deux disciplines sont essentielles à l'efficacité du discours. Alors que la théorie platonicienne concerne la recherche d'une vérité absolue et rejette la rhétorique au profit de la philosophie, le projet cicéronien

³⁰ CICÉRON, *L'Orateur*, texte établi et traduit par Albert Yon, Paris, Société d'édition «Les belles Lettres», 1964, p. 5.

³¹ MEYER, Michel, dir. *Histoire de la rhétorique, des Grecs à nos jours*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 62.

³² *Ibid.*, p. 63.

consiste à imaginer ce que devrait être l'orateur idéal, suivant une conception de l'éloquence fondée sur une alliance entre art de dire et art de penser. Cet orateur idéal, cependant, revêt chez Cicéron un caractère mythique : «Mettons-nous [...] si nous en sommes capables, en quête de cet orateur qu'Antoine n'a jamais vu, ou qui n'a jamais existé. Si nous ne pouvons pas en donner une image ressemblante, [...] peut-être du moins pourrions-nous dire ce qu'il devrait être³³».

Or, s'il existe une époque, plus que toute autre, où s'est incarnée cette alliance entre philosophie et rhétorique, ne s'agit-il pas du Siècle des Lumières, ou pour reprendre l'expression de Marc Fumaroli, de «l'âge d'or de la conversation comme institution³⁴»? Tout comme Platon est père du dialogue, la France des Lumières est le lieu d'invention d'une sociabilité lettrée fondée sur l'art de la conversation. Sans cesse nourrie par une pédagogie d'inspiration cicéronienne qui dominait l'enseignement à l'âge classique³⁵, cette dernière est souvent décrite avec éloges et nostalgie par la critique contemporaine :

Cet idéal d'une conversation sachant conjuguer légèreté et profondeur, élégance et plaisir, recherche de la vérité et respect de l'opinion d'autrui n'a pas cessé de nous séduire ; et

³³ CICÉRON, *op. cit.*, p. 7. M. Antoine est un homme «auquel la génération de nos pères donnait la première place dans l'éloquence» ; il «avait vu beaucoup de personnes qui savaient parler, mais absolument aucune d'éloquente». C'est à partir de cette anecdote que Cicéron postule son orateur idéal, qui maîtriserait à la fois philosophie et rhétorique.

³⁴ FUMAROLI, Marc, en préface à HELLEGOUARC'H, Jacqueline, dir., *Anthologie : l'art de la conversation*, Paris, Dunod, 1997, p. xxvi.

³⁵ Voir DAINVILLE, François de, «L'évolution de l'enseignement de la rhétorique au XVII^e siècle», *XVII^e siècle*, Paris, 1968, n^{os}. 80-81, p. 19-43.

plus la réalité nous en éloigne, plus nous en sentons le manque. Il n'est plus l'idéal de toute une société, il est devenu un «lieu de mémoire»³⁶ [...]

On verra, en examinant divers aspects du XVIII^e siècle, dans quelle mesure cet idéal s'est incarné, tant dans la vie courante que dans la philosophie et la littérature. Nous visiterons quelques-uns des lieux de ce siècle, là où s'est jouée l'aventure de la conversation, là où l'on verra se dessiner une définition de cet art du dialogue.

Le refus inaugural

«Un jour non précisé de l'année 1627, nous raconte Benedetta Craveri, Catherine de Vivonne, Marquise de Rambouillet, eut la surprise de recevoir la visite du père Joseph, l'Éminence grise de Richelieu³⁷». L'envoyé de Richelieu assura la marquise de la bienveillance que lui et les siens portaient à son mari, qui conduisait une importante négociation diplomatique en Espagne ; en échange de ce service, Richelieu demanda à la Marquise de lui révéler ce qu'elle savait à propos des intrigues de la Princesse et du cardinal de La Valette. La marquise refusa poliment, affectant ne rien savoir de ces intrigues.

Ce refus formel de Madame de Rambouillet n'était pas un défi aux pouvoirs en place : «Quels qu'aient été leurs sentiments envers Louis XIII et

³⁶ CRAVERI, Benedetta, *L'âge de la conversation*, Paris, Gallimard, 2002, p. 13. On reviendra dans le deuxième chapitre sur la question du «lieu de mémoire».

³⁷ *Ibid.*, p. 15.

Richelieu, les Rambouillet étaient des sujets fidèles³⁸». Non, cet acte de la marquise n'avait rien de politique : en refusant d'aider le cardinal de Richelieu, elle «[...] se bornait à revendiquer sa liberté privée, le droit de vivre chez elle comme et avec qui il lui plaisait³⁹». Si Craveri, en ouverture de son livre *L'Âge de la conversation*, raconte cet épisode, c'est qu'il est emblématique, tant pour l'auteure que pour les contemporains de la marquise. Cette dernière, en effet, «accomplissait là un geste inaugural par lequel la société civile proclamait son autonomie vis-à-vis de la politique et refusait les ingérences du pouvoir dans la sphère de la vie privée⁴⁰».

Ce geste est d'autant plus symbolique puisque Madame de Rambouillet a «dirigé, pendant plus de quarante ans, le premier centre mondain du XVII^e siècle⁴¹». Si cette dame est généralement reconnue pour avoir «inauguré la vie de société en France⁴²», ce n'est pas parce qu'elle fut la première à tenir salon - ce qu'elle ne fut pas d'ailleurs - mais parce qu'à cause de son éloignement d'une vie à la cour qui finit par la rebuter, son salon fut le premier à avoir une dimension privée, entièrement retiré de la sphère politique. Le salon de Rambouillet se retirait en même temps de la sphère publique, suivant en cela la maxime de Cremonini, que s'étaient d'ailleurs appropriée les

³⁸ *Ibid.*, p. 16.

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 16-17.

⁴² *Ibid.*, p. 16.

libertins du XVII^e siècle : «*Intus ut libet, foris ut moris est*⁴³». Aussi, si le salon mondain allait devenir, au XVIII^e siècle, un lieu où était appelée à se former une opinion aspirant à infléchir le cours des affaires publiques, il dut d'abord, par le refus inaugural de Madame de Rambouillet, se retirer du monde et ce faisant, investir un espace qui lui soit propre.

C'est dans cet espace privé que les nobles français, «démunis d'une fonction sociale clairement identifiable», n'ayant plus leurs privilèges traditionnels, et ayant perdu jusqu'à leurs codes et leurs traits distinctifs, «choisir[ont] de se distinguer sur le terrain insidieux du style [...] et en lieu et en place des armes qui constituaient autrefois leur pierre de touche, ils feront prévaloir les bienséances, ce corpus de lois non écrites, mais plus puissantes que toute norme⁴⁴». Certes, la noblesse aurait sans doute pu exercer cette sociabilité à la cour, mais cela aurait signifié «que les nobles apprennent à être des courtisans», alors qu'elle cherchait un lieu «où elle pourrait ne célébrer qu'elle-même⁴⁵». Ainsi la vie mondaine, loin de la cour, «à l'écart de la Cité⁴⁶», se développera «non pas sous le signe de l'autorité mais sous celui du divertissement⁴⁷». C'est dans un climat ludique et privé que pourra se développer, sans interférence, un art de la conversation qui atteindra son

⁴³ «En privé, fais ce qu'il te plaît ; en public, fais selon l'usage reçu» (traduction de Marc André Bernier). Cité par BERNIER, Marc André, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 20-21.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 21-22.

⁴⁶ Fumaroli précise que le caractère privé de la conversation, qui sera l'apanage des salons mondains, répond aux idées des Anciens, pour qui le lieu idéal de la conversation savante était nécessairement situé «à l'écart de la vie publique et de l'action». FUMAROLI, Marc, *op. cit.*, p. IV-VIII.

⁴⁷ CRAVERI, Benedetta, *op. cit.*, p.22.

apogée au siècle des Lumières. Art que l'on peut décrire par ces quelques phrases de Marc Fumaroli, qui résumant admirablement ce que l'on a vu et annoncent déjà ce que l'on verra plus loin :

Si cette France de la conversation parisienne est le centre de l'Europe des Lumières, c'est que celle-ci a reconnu dans les salons parisiens ce génie du loisir civilisé, du repos exalté par l'esprit, qui est, depuis l'Antiquité, le sommet de la réussite politique et philosophique. [...] Le meilleur de son succès vient justement de son caractère privé, oisif, politiquement irresponsable : la «douceur de vivre». [...] À Paris, la vie des salons est la vie de loisir elle-même, le luxe à l'état pur, où se rencontrent et se modifient mutuellement lettrés et mondains, gens d'études et gens de plaisir, la liberté du philosophe et la grâce des femmes. Dans cette «bonne compagnie», le poète, l'artiste, le musicien, le comédien, ne sont pas, comme à la cour, des domestiques et des fournisseurs, mais des interlocuteurs introduits dans l'égalité de principe de la conversation⁴⁸.

L'art de la politesse

Sur quoi se fonde cet art de la «communication agréable⁴⁹»? Depuis Madame de Rambouillet, indique Craveri, le principe qui régit la conversation des salons est la *politesse* :

La définition du terme apparaît dans la première édition du *Dictionnaire de L'Académie française* (1694) et nous permet

⁴⁸ FUMAROLI, Marc, *op. cit.*, p.XXVI.

⁴⁹ «"Communication agréable" "parmi les personnes du monde" "en quelque lieu d'assemblée où l'on ne pense qu'à se divertir" (chevalier de Méré, 1677)» est le sens qu'a pris en France le mot latin *conversatio*, «au moment où naissent à Paris les "salons" et la "société mondaine"». FUMAROLI, Marc, *op. cit.*, p. xiii.

de saisir l'importance de ce concept : la politesse n'était pas une somme de préceptes, mais «une certaine manière de vivre, d'agir, de parler, civile, honnête et polie acquise par l'usage du monde» ; elle ne pouvait donc être apprise et transmise qu'au travers d'une pratique concrète⁵⁰.

De manière plus précise, la politesse est ce qui donne à la conversation toute sa civilité, peu importe les sentiments qu'éprouvent l'un pour l'autre les interlocuteurs : un art de la conversation fondé sur la politesse «n'efface pas les rivalités, ne déracine pas les passions» ; elle «impose une règle du jeu commune qui rend la lutte des amours-propres plus indirecte, plus spirituelle, sous l'harmonie apparente des gestes et des voix⁵¹». La politesse permet en somme de conserver la dimension agréable des salons mondains.

Puisqu'elle exige le respect de celui avec qui l'on converse, la politesse invite également à écouter l'opinion d'autrui. De ce fait, la conversation n'est pas affrontement, mais coopération : c'est pourquoi «La Rochefoucauld et La Bruyère répétaient que, pour réussir dans la conversation, il fallait laisser briller les autres et que, pour s'affirmer, il fallait flatter l'amour-propre des personnes avec lesquelles on parlait⁵²». Cette manière de converser, qui est surtout manière d'écouter son interlocuteur et de le mettre en valeur, rend non seulement la conversation plus aisée, mais permet aux débats de ne pas se cloisonner dans des positions adverses, irréconciliables et sourdes l'une

⁵⁰ CRAVERI, Benedetta, *op. cit.*, p. 16.

⁵¹ FUMAROLI, Marc, *op. cit.*, p. xxii.

⁵² CRAVERI, Benedetta, *op. cit.*, p. 355.

envers l'autre. En outre, la pratique du dialogue comme écoute est le signe distinctif de la culture mondaine, laquelle est alors en voie de laïcisation, et cherche à se distinguer de la culture cléricale. Aussi le monde des salons, mettant en scène un dialogue à la fois philosophique et courtois, fondé sur le principe de politesse, se conçoit par opposition au monde de l'École, clérical, chicanier et pédant.

Il faut noter, au demeurant, que si le salon mondain est au départ l'affaire de la noblesse, il deviendra bientôt, et surtout au XVIII^e siècle, un carrefour où se rencontrent des gens de toutes les professions et tous les ordres sociaux. C'est ce qui en fait véritablement un lieu qui, en parvenant à mettre entre parenthèses, même temporairement, les distinctions liées à la condition, se trouve régi par ses propres règles, que l'on a déjà évoquées. La politesse, à l'évidence, favorise ce genre de rapports.

Sur le plan philosophique, on peut de plus supposer que cet art de la politesse a favorisé l'émergence dans les salons d'une pensée nourrie, d'une part, par une tradition rhétorique, dont la vitalité tenait aussi bien aux traditions pédagogiques qu'à la place qu'accordait l'âge classique aux «cérémonies de la parole⁵³» et à la place de littérature antique dans la culture lettrée ; et, d'autre part, par le scepticisme appris à l'école de Montaigne, ce «bréviaire des honnêtes gens». La rhétorique, on l'a dit, est la discipline de l'échange et

⁵³ Voir ZOBBERMAN, Pierre, *Les cérémonies de la parole. L'éloquence d'apparat en France dans le dernier quart du XVII^e siècle*, Paris, Champion, 1998.

du débat, et le rapport à la vérité qu'elle instaure invite à l'écoute de l'autre : si toutes les affirmations sont susceptibles d'être vraisemblables, elles méritent toutes, de manière égale, d'être écoutées. Le scepticisme, quant à lui, implique le même type de rapport incertain à la vérité : sans le doute – doute de l'autre, mais aussi de soi-même – il ne peut y avoir de conversation, d'ouverture à autrui.

La conversation dans les lettres

«Nous savons tous intuitivement, nous rappelle Danielle Laroche-Bouvy,

que dialogue et conversation sont un couple de jumeaux qu'on ne saurait prendre pour des synonymes. Tous les dictionnaires sont d'accord pour attribuer à la conversation le caractère d'un échange oral spontané, au dialogue le caractère d'une construction littéraire où des personnages échangent des propos soigneusement composés⁵⁴.

Et en effet, dialogue et conversation présentent des différences, certaines évidentes, d'autres moins⁵⁵. Or, l'une des particularités du siècle des Lumières est d'avoir brouillé les frontières entre ces deux concepts : d'une part, on l'a vu, la littérature et la philosophie influencent la conversation, qui devient

⁵⁴ LAROCHE-BOUVY, Danielle, «Dialogue et conversation», dans LÉON, PIERRE L., PAUL PERRON *et al.*, dir., *Le dialogue*, Ottawa, Marcel Didier, 1985, p. 7.

⁵⁵ Les études en pragmatique, en particulier pour ce qui concerne le non-dit et les contextes d'énonciation de la conversation courante, ont pour grand mérite de souligner ces différences ; ce que montre bien l'article de Laroche-Bouvy.

«*forme littéraire orale*⁵⁶» ; d'autre part, on le verra, les principes qui président à l'art de la conversation trouvent leur écho dans la littérature.

De quelle manière les salons mondains ont-ils influencé la littérature? Revenons à la rhétorique, avec une précision : il ne faut plus entendre le terme «rhétorique», dans le contexte mondain, aux sens juridique, oratoire ou politique qu'on lui accordait jusqu'alors à la suite de la conception civique que s'en faisaient les Anciens. N'oublions pas que les gens fréquentant les salons mondains, d'abord soucieux de se distinguer et de se divertir, ont fui la cour avec tout ce qu'elle pouvait avoir, justement, de protocolaire et de politique! C'est dans cet esprit, nous indique Jean-Paul Sermain, que «Dans les années 1680-1710, Bouhours, Callières, Morvan de Bellegarde, Gamaches composent [...] les chapitres épars de ce qu'on pourrait appeler une rhétorique de la mondanité⁵⁷». Au terme de ce projet ayant pour ambition de définir une éloquence «revue et corrigée en termes de salon⁵⁸», la rhétorique, «Dépossédée de sa vocation primordiale, [...] était revenue à son sens le plus ancien et le plus large, autrement dit à l'études des mots, des signes, des gestes qui réglaient les rapports entre les individus⁵⁹». Ainsi, les Bouhours, les Callières n'envisageaient plus la rhétorique comme art de la tribune ou du barreau : «Ce qui les intéresse, c'est l'art de la formule, le bon mot, l'anecdote

⁵⁶ FUMAROLI, Marc, *op. cit.*, p. i. C'est Fumaroli qui souligne.

⁵⁷ SERMAIN, Jean-Paul, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ CRAVERI, Benedetta, *op. cit.*, p. 353.

rapide, les pensées "brillantes", les expressions "délicates"⁶⁰», bref : le style. On ne s'attardera pas ici aux aspects techniques qui préoccupèrent les penseurs de l'époque : il est, en revanche, essentiel de remarquer que la réflexion rhétorique du siècle des Lumières est largement tributaire de l'art de la conversation mondaine. Aussi l'émergence de cette «rhétorique de la mondanité», consignée dans de nombreux traités de l'âge classique,

donnait[-elle] à la conversation une position-clef. Une position qui allait se raffermir grâce aux écrivains qui, soucieux d'élargir le cercle de leurs lecteurs à la cour et à la ville, avaient recours aux formes et aux manières du langage mondain comme à l'instrument le plus sûr pour flatter le goût du public⁶¹.

Cette influence sur la littérature fut d'abord d'ordre essentiellement formel ; mais «Avec l'avènement des Lumières, la réflexion sur la conversation changea de nature, elle ne se limita plus aux préoccupations esthétiques d'une élite, mais investit les problèmes fondamentaux d'une nouvelle culture⁶²». D'abord forme de divertissement et ensemble de règles assurant et préservant la sociabilité, la conversation s'est ainsi muée en manière d'écrire et de penser. Prenons, chez trois auteurs du siècle des philosophes, la mesure de cette transformation.

⁶⁰ SERMAIN, Jean-Paul, *op. cit.*, p. 10.

⁶¹ CRAVERI, Benedetta, *op. cit.*, p. 353.

⁶² *Ibid.*, p. 371.

Rémond de St-Mard : le dialogue, forme naturelle du raisonnement

Toussaint Rémond de St-Mard, on l'a dit, fit paraître en 1713 un «Discours sur la nature du dialogue», en guise d'introduction à ses *Dialogues des dieux*. À la suite d'une critique de ses maîtres à penser – Platon, Cicéron et Lucien de Samosate⁶³, qui sont pour lui les «trois Auteurs les plus illustres qui aient donné à leurs ouvrages la forme de Dialogue⁶⁴» - il établit sa propre théorie du dialogue, à partir d'une définition générale de ce qui garantit l'efficacité de toute forme écrite : «pour plaire à l'esprit humain, il ne s'agit que de flatter sa vanité, & d'accommoder sa paresse⁶⁵». On reconnaît ici l'influence des réflexions de La Rochefoucauld et La Bruyère à propos du pouvoir de la conversation. L'écriture, suivant les thèses des moralistes, devient ainsi acte de coopération et forme polie, dans la mesure où le pessimisme de l'analyse anthropologique invite à ménager l'amour-propre du lecteur, à piquer son intérêt, à lui laisser voir (ou croire) qu'il est considéré comme un égal. Cela consiste en somme à écrire des textes qui soient aisés à comprendre, ce qui accommode la paresse ; cette aisance devant faire en sorte que le lecteur n'ait aucune peine à suivre les raisonnements qui se déploient dans les textes, et s'imagine que sans doute, il eût été capable par lui-même d'écrire et de penser ainsi, ce qui flatte sa vanité. Évidemment, les limites de la forme écrite ne permettant pas des procédés conversationnels tels l'écoute active ou la flatterie non-verbale, c'est entièrement sur le terrain

⁶³ Écrivain grec du II^e siècle, lui-même auteur de *Dialogues des Dieux*.

⁶⁴ RÉMOND DE ST-MARD, Toussaint, *op. cit.*, p. 33.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 36.

du style que se jouera cette rhétorique. Style qui se caractérisera, chez Rémond de St-Mard, par la simplicité et le naturel, car le dialogue, «Ennemi de l'afféterie, comme de la pompe, [...] a pour partage les graces naïves, & la belle simplicité fait tout son ornement⁶⁶». Un style simple et naturel – l'un des grands lieux communs du XVIII^e siècle - flatte la vanité, d'une part, puisqu'il donne à voir un auteur qui ne se place pas, par des tournures savantes et des termes recherchés, au-dessus de son lecteur ; d'autre part, il accommode la paresse puisque, étant par principe léger et agréable, il ne suppose que très peu d'efforts de lecture.

Le dialogue chez Rémond de St-Mard, en somme, se construit selon des règles analogues à celles de la conversation mondaine ; par ailleurs, puisque c'est par le dialogue que s'est d'abord développée et construite la parole humaine, le dialogue constitue pour lui la forme la plus naturelle du raisonnement. Ainsi, selon St-Mard, «Le Dialogue [...] doit renfermer une idée singulière, & intéressante» ; cette idée, définie comme une vérité que le dialogue fait découvrir, doit ensuite être débattue, et il faut, condition nécessaire à l'écriture du dialogue, «faire ensorte que les Acteurs n'y soient jamais d'accord» ; ceux-ci doivent enfin «convenir à la fin du Dialogue & [...] établir pour fruit de leur dispute une proposition singulière, mais vraie du moins par le côté qu'on la donne à considérer⁶⁷». De sorte que ses *Dialogues des dieux* se concluent généralement sur une maxime qui clôt le débat entre les

⁶⁶ *Ibid.*, p. 52.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 48.

interlocuteurs. Il reste néanmoins que la forme dialogale permet ici d'interroger en les confrontant deux points de vue opposés, en conjuguant cette pensée en mouvement avec l'élégance du style. En définitive, l'ouvrage de St-Mard s'inscrit dans l'esprit de son temps, et en particulier dans celui des salons mondains, non seulement parce qu'il est le fruit d'une *imitatio*⁶⁸ de Lucien de Samosate, mais aussi, et surtout, par sa conception moraliste du style et du dialogue.

Voltaire : élégance et scepticisme

Les considérations stylistiques de Voltaire, en revanche, ne soulèvent pas les mêmes enjeux. À l'article «Style» de son *Dictionnaire philosophique*, il explique en effet que l'on doit adapter son style au genre d'écrit auquel on s'occupe. Tâche difficile, certes, mais essentielle, puisqu'«Un des grands défauts de ce siècle, [...] c'est le mélange des styles⁶⁹» ; Voltaire donne à cet effet plusieurs exemples, sous la forme de mises en garde : «N'affectez point des tours inusités et des mots nouveaux dans un livre de religion» ; «ne déclamez point dans un livre de physique» ; «point de plaisanterie en mathématique⁷⁰», etc. Où situer alors le style naturel, léger et agréable des salons? Voltaire aborde ce problème dans la deuxième section de l'article «Style» :

⁶⁸ De toute évidence l'*imitatio* implique un dialogue avec l'œuvre imitée ; on y reviendra.

⁶⁹ VOLTAIRE, «Style», *Dictionnaire philosophique* (1764), *Œuvres Complètes de Voltaire* (éditées par Louis Moland), Paris, Garnier, 1877-1885 [éd. numérisée sur CD-Rom].

⁷⁰ *Idem*.

Je vois qu'on affecte quelquefois dans des histoires, d'ailleurs bien écrites, dans de bons ouvrages dogmatiques, le ton le plus familier de la conversation. Quelqu'un a dit autrefois qu'il faut écrire comme on parle ; le sens de cette loi est qu'on écrive naturellement. On tolère dans une lettre l'irrégularité, la licence du style, l'incorrection, les plaisanteries hasardées ; parce que des lettres écrites sans dessein et sans art sont des entretiens négligés : mais quand on parle ou qu'on écrit avec respect, on s'astreint alors à la bienséance. Or je demande à qui on doit plus de respect qu'au public⁷¹?

Voltaire met en cause, dans ce passage, une opposition entre les termes «familier» et «naturel». Fait-il ici une critique de celui qui, voulant produire un effet de naturel par le langage, ne travaille pas le style? Celui qui, comme on l'a dit, use de tournures familières dans des genres où cela n'est pas à propos? Sans doute, mais sa proposition est d'ordre plus général : un «style naturel» est un art qui nécessite beaucoup de travail, et «écrire comme on parle», ce n'est pas négliger son écriture, mais lui donner le rythme, la légèreté et l'aisance de la conversation, ce qui est toute autre chose. Il faut par ailleurs remarquer l'utilisation de l'expression «bienséance» : l'idée classique de bienséance exprime précisément cet art qui consiste à s'adapter à son public, ce qui en fait une marque écrite de la politesse. Ces quelques remarques invitent à considérer l'écriture voltairienne comme participant de l'esprit des salons. Elle se fonde en effet sur les mêmes bases qui régissent la conversation mondaine, qu'il faut ici distinguer de la «conversation familière» :

⁷¹ *Idem.*

élégance, vivacité, bienséance, art de plaire ; elle s'exprime, dans la forme, par l'art du trait d'esprit, par le rythme de la phrase, par l'effet piquant de la pointe ironique. Ce n'est pas pour rien que Voltaire,

pour la plupart de ses contemporains, [...] était le symbole des Lumières et [...] en incarnait mieux que quiconque la raison critique, le refus des dogmes, la haine de la transcendance, la foi dans le progrès et dans la science, la certitude d'une morale universelle, la défense des droits de l'homme, l'esprit de tolérance. Mais avant tout, comme le fait remarquer Julie de Lespinasse : «Il a par excellence le ton et le goût de son siècle ; il en fait le plaisir, il en est l'ornement»⁷².

De toute évidence, parler «du ton et du goût de Voltaire», c'est parler de son style. Style qui caractérisera toute son écriture, des contes et des traités jusqu'à la correspondance. Style qui, par ailleurs, suppose implicitement, par son caractère agréable, élégant et poli, une attitude ouverte⁷³ et, partant, favorable à l'échange et au dialogue.

Cette attitude participe également, on l'a déjà dit, d'un rapport incertain à la vérité. L'article «Vérité» du *Dictionnaire philosophique* est plus qu'éloquent sur cette question :

Pilate lui dit alors : «Vous êtes donc roi?» Jésus lui répondit :
«Vous dites que je suis roi, c'est pour cela que je suis né et que

⁷² CRAVERI, Benedetta, *op. cit.*, p. 271.

⁷³ Par opposition, une attitude «fermée» présenterait un style hermétique, difficile à déchiffrer, oubliant en cette manière le «respect du public» que réclame Voltaire.

je suis venu au monde, afin de rendre témoignage à la vérité ;
tout homme qui est de vérité écoute ma voix.»

«Pilate lui dit : «Qu'est-ce que vérité?» et ayant dit cela, il sortit,
etc.» (Jean, chap. xviii.)

Il est triste pour le genre humain que Pilate sortît sans attendre
la réponse ; nous saurions ce que c'est que la vérité. Pilate était
bien peu curieux⁷⁴.

Aussi frappant est l'article «Certitude» :

Je suis certain ; j'ai des amis ; ma fortune est sûre ; mes
parents ne m'abandonneront jamais ; on me rendra justice ;
mon ouvrage est bon, il sera bien reçu ; on me doit, on me
payera ; mon amant sera fidèle, il l'a juré ; le ministre
m'avancera, il l'a promis en passant : toutes paroles qu'un
homme qui a un peu vécu raye de son dictionnaire⁷⁵.

Résolument sceptique et ironique, la pensée voltairienne donne lieu à des
dialogues qui ne se terminent pas sur une maxime synthétisant une «idée
singulière», mais de manière équivoque. Dans son «Dialogue entre un
brachmane et un jésuite», par exemple, le premier soutient la thèse du
déterminisme et le second, celle du libre arbitre : le brachmane quitte le jésuite
en affirmant que «La destinée m'appelle à présent auprès de ma bramine» ; le
jésuite lui répond que «Ma volonté libre me presse d'aller donner leçon à un

⁷⁴ VOLTAIRE, «Vérité», *Dictionnaire philosophique*, op. cit.

⁷⁵ VOLTAIRE, «Certain, certitude», op. cit.

jeune écolier⁷⁶». Personne ne tranche le débat, et le texte se termine sur une piquante allusion aux mœurs jésuites. Dans le «Dialogue du chapon et de la poularde», deux volailles tiennent un discours ironique sur la cruauté des hommes, eux qui n'hésitent pas à faire subir les pires sévices aux membres infortunés du règne animal, mais aussi parfois à eux-mêmes. Avant que ne puisse se conclure le dialogue, la poularde s'écrie : «Eh, mon Dieu! ne vois-je pas venir ce vilain marmiton de cuisine avec son grand couteau?⁷⁷» — puis ledit marmiton saisit les interlocuteurs au cou, mettant fin à la conversation. L'incertitude voltairienne, qui traverse par ailleurs toute son écriture, trouve aussi un écho dans le conte, où tout n'est qu'enchaînement de barbaries et d'erreurs, où tout le monde croit avoir raison et où tout le monde se trompe.

Diderot : l'écriture comme «entretien avec soi-même»

Lorsqu'il est question du dialogue au XVIII^e siècle, Denis Diderot est sans doute le cas le plus exemplaire. Toute sa pensée et toute son écriture sont fortement imprégnées par la pratique du dialogue, ce qu'a d'ailleurs relevé la critique, à juste titre et à maintes reprises. Aussi, au lieu de simplement reprendre ce qui a déjà été dit et redit, considérons plutôt le célèbre incipit du *Neveu de Rameau*, dont l'examen permettra de mettre en lumière quelques-uns des aspects essentiels qui font de l'écriture diderotienne l'une des figures par excellence du dialogue des Lumières :

⁷⁶ VOLTAIRE, «Dialogue entre un brachmane et un jésuite» (1756), *Mélanges III, Tome 24, Œuvres Complètes de Voltaire, op. cit.*

⁷⁷ VOLTAIRE, «Dialogue du chapon et de la poularde» (1763), *Mélanges IV, Œuvres Complètes de Voltaire, op. cit.*

Qu'il fasse beau, qu'il fasse laid, c'est mon habitude d'aller sur les cinq heures du soir me promener au Palais-Royal. C'est moi qu'on voit toujours seul, rêvant sur le banc d'Argenson. Je m'entretiens avec moi-même de politique, d'amour, de goût ou de philosophie. J'abandonne mon esprit à tout son libertinage. Je le laisse maître de suivre la première idée sage ou folle qui se présente, comme on voit, dans l'allée de Foy, nos jeunes dissolus marcher sur les pas d'une courtisane à l'air éventé, au visage riant, à l'œil vif, au nez retroussé, quitter celle-ci pour une autre, les attaquant toutes et ne s'attachant à aucune. Mes pensées, ce sont mes catins⁷⁸.

À elles seules, ces six phrases résument et annoncent une bonne part du programme diderotien : il convient donc que l'on s'y attarde de plus près.

D'entrée de jeu, on est happé par cette piquante métaphore, à laquelle on doit sans doute la célébrité de ce passage : le rapprochement saisissant et inattendu entre les pensées et les courtisanes. Cette métaphore, qui procède essentiellement d'un art du contraste, évoque de manière singulière la pensée vagabonde de Diderot. Ce vagabondage (ou «libertinage») de l'esprit, outre son caractère léger et insouciant, est on ne peut plus sceptique. Ici, on ne s'attache jamais aux idées, on les *courtise* ; c'est-à-dire que l'on s'intéresse à elles sans jamais y adhérer. Ceci donne lieu à une écriture qui cultive le contraste et recherche le paradoxe, qui à tout moment peut laisser là une idée pour en attaquer une plus séduisante, qui ne s'interrompt elle-même que pour

⁷⁸ DIDEROT, Denis, *Le neveu de Rameau*, Paris, Librio, 1995 [1823], p. 7.

mieux se relancer dans une nouvelle direction. Dans l'extrait du *Neveu de Rameau*, les syntagmes «Qu'il fasse beau, qu'il fasse laid» et «la première idée sage ou folle qui se présente» sont symptomatiques de ce goût du contraste et du paradoxe. Diderot, tout comme Voltaire, ne conclut pas : «Il s'interroge et conteste inlassablement le parti qu'il vient de prendre. Par une dialectique du pour et du contre qui ne saurait s'achever qu'avec l'épuisement des perspectives, il s'emploie à stimuler et à entretenir le mouvement⁷⁹».

L'incipit du *Neveu* met également en scène un autre aspect de cette pensée vagabonde : son caractère transversal. Ici l'esprit, ne s'attachant à rien, est libre de s'intéresser à tout ; l'écriture de Diderot, proliférante de digressions, constamment en mouvement, glissant avec élégance et légèreté d'un sujet à l'autre, constitue sans doute l'exemple le plus éloquent d'une forme écrite qui réaliserait les idéaux des salons mondains. Il faut préciser, à ce propos, que Diderot fut un acteur important dans les salons : en effet, si «la plupart de ses œuvres ne seront publiées qu'après sa mort», c'est entre autres parce que «Les risques de la parole écrite étaient évidents et rendaient plus précieuse encore la liberté de l'échange oral» ; la conversation, «véritable mode de pensée», devenait alors «l'instrument de diffusion le plus efficace des idées qu'il entendait promouvoir⁸⁰». Aussi n'est-ce pas un hasard si la plupart

⁷⁹ KEMPF, Roger, *Diderot et le roman, ou le démon de la présence*, Paris, Seuil, 1964, p. 206.

⁸⁰ CRAVERI, Benedetta, *op. cit.*, p. 374.

des écrits de Diderot sont soit des dialogues, soit des variantes de la forme dialogale⁸¹.

Si la phrase «Mes pensées, ce sont mes catins» est généralement celle qui, par tout ce qu'elle a de piquant et d'ingénieux, a retenu l'attention de la postérité, posons quant à nous notre regard quelques lignes plus haut, sur ce «Je m'entretiens avec moi-même». Cette expression singulière invite à penser les échanges entre MOI et LUI, dans le *Neveu de Rameau*, comme représentation de la pensée de l'auteur dialoguant avec lui-même. Ce faisant, l'auteur interroge ses propres idées, se remet lui-même en question, devient son propre adversaire et fait de nouvelles découvertes, le tout sous la forme d'un dialogue. C'est dans cette perspective que Diderot a notamment interrogé la figure du *dicéphale*, mythique être à deux têtes qui permettrait «au solitaire la pleine jouissance de soi⁸²», ainsi que celle du miroir ; ces figures, qui sont de l'ordre du fantasme, Diderot les imagine pour réagir à la grande difficulté à s'observer lui-même, conjuguée au fait qu'il «se découvre enchaîné au regard d'autrui⁸³».

⁸¹ Carol Sherman, dans son introduction à *Diderot and the Art of Dialogue*, note cette omniprésence du dialogue chez Diderot, en insistant entre autres sur l'*Encyclopédie* : «[it] was conceived in part as a dialogue with the past [...] Furthermore, the articles it contains, by virtue of their cross-references, also contradicted, completed, and conversed with each other. Finally, some of the articles were themselves written in dialogue : in a long portion of "Animal", Diderot quoted Buffon and then presented in italics his own objections and comments».

SHERMAN, Carol, *Diderot and the Art of Dialogue*, Genève, Droz, 1976, p. 12.

⁸² KEMPF, Roger, *op. cit.*, p. 223.

⁸³ *Idem*.

En ce sens, si ce «Je m'entretiens avec moi-même» participe d'une volonté de penser une écriture qui soit le lieu d'une «jouissance de soi», il évoque également la conception diderotienne de la pensée en tant que dialogue⁸⁴. Aussi cette expression permet-elle de mettre en lumière une différence fondamentale entre la conversation lettrée des salons mondains et la pratique littéraire : si le salon est le lieu du dialogue avec autrui, le livre, dans une certaine mesure, est celui du dialogue avec soi-même. Ou plutôt, pour mieux dire : la littérature est intégration en soi du dialogue avec l'autre, est le lieu où la parole de l'autre se mêle à la parole de soi.

*

* *

Pour esquisser une définition du dialogue des Lumières, on a d'abord défini la politesse, idée fondatrice dans la conversation mondaine. On a ensuite observé les rapports entre «art de la conversation», philosophie et littérature. On a vu, chez Rémond de St-Mard, en quoi le dialogue est la forme la plus naturelle et, partant, la plus agréable et la plus efficace pour persuader son lecteur. On a ensuite vu chez Voltaire comment l'élégance du style, qui embrasse sous plusieurs aspects l'esprit de la conversation mondaine, est intimement liée à un regard ironique et sceptique sur le monde. On a enfin

⁸⁴ Par ailleurs, cette conception fait écho à la pensée de Bakhtine qui, on le verra, définit la pensée comme *dialogue intérieur*.

observé comment le caractère vagabond, léger, pluriel et auto-réflexif de son écriture fait de Diderot l'un des plus grands dialoguistes du XVIII^e siècle.

À la lumière de ces considérations, on peut dégager deux éléments fondamentaux pour la suite de cette réflexion. En premier lieu, une définition générale de ce que l'on nommera ici *l'esprit des Lumières* : une pensée ouverte aux discours d'autrui, au monde et à la vérité qui s'actualise sous les traits d'une écriture légère, souriante et vagabonde, où se nouent un art de dire et un art de penser. En effet, cette écriture, toute faite de phrases courtes ou rythmées par la ponctuation et le style coupé, favorisant l'art de la pointe, du trait d'esprit piquant et séduisant, affectant l'élégance et le naturel de la conversation, s'allie à l'ironie, au scepticisme et au pessimisme anthropologique hérité des moralistes ; et c'est précisément cette alliance qui fait le caractère spécifique de cet *esprit des Lumières*. C'est cette idée, de manière générale, qui traduit ce que sont devenues les Lumières pour les romanciers contemporains. Si certains de ces auteurs font de la pratique citationnelle le ressort principal de leur invention romanesque, d'autres, on le verra, se réfèrent davantage à cette idée générale de *l'esprit des Lumières*, qu'ils conçoivent précisément à partir de la lecture d'œuvres comme celles de Diderot et Voltaire.

Il est également intéressant de constater comment, par l'exercice d'une pensée ironique et sceptique, par le rôle central accordé à la conversation des salons mondains et, de manière générale, par une réhabilitation de l'esprit de

la rhétorique et de la problématisation, le XVIII^e siècle a su remettre en cause le cadre ontologique hérité de Platon que l'on a évoqué plus haut. En effet, le siècle des philosophes, sous plusieurs aspects, met un accent particulier sur la discussion des problèmes et s'oppose à la volonté de nommer l'être en sa vérité. Pensons encore ici à Diderot pour qui, selon Kempf, «La recherche l'emporte sur la découverte ou la réponse⁸⁵». C'est le XVIII^e siècle qui a redonné à la rhétorique toute son interrogativité, et de fait, toute son importance. Mais si le cadre ontologique a été ébranlé, il n'en a pas moins persisté ; il faudra attendre au XX^e siècle pour que ce cadre s'effondre, et pour de bon.

3. *Ad infinitum*

Tzvetan Todorov, dans un ouvrage paru en 1981 et consacré à Mikhaïl Bakhtine, décerne à ce dernier le titre de «plus grand théoricien de la littérature au XX^e siècle⁸⁶». Cet éloge tient principalement au fait qu'il a, le premier, pensé le dialogisme, concept important pour la pensée contemporaine, et dont nous tâcherons de brièvement saisir, dans les pages qui suivent, certains des aspects essentiels. Ce parcours nous permettra d'abord d'interroger la dimension dialogique du dialogue qui caractérise *l'esprit des Lumières* ; on verra ensuite, en évoquant comme contrepoint les idées de monologisme et de monophonie, ce qui fait du roman actuel une forme particulièrement favorable aux rapports avec les discours du passé ; on

⁸⁵ KEMPF, Roger, *op. cit.*, p. 207.

⁸⁶ TODOROV, Tzvetan, *op. cit.*, p. 7.

observera enfin ce qui fait la particularité du rapport contemporain au XVIII^e siècle.

Un vaste réseau

Le dialogisme suppose un rapport entre deux instances. Ces deux instances ne sont pas nécessairement opposées ; elles peuvent tout aussi bien être en accord. Minimalement, «Deux énoncés distincts, confrontés l'un à l'autre, ignorant tout l'un de l'autre, n'ont qu'à effleurer marginalement un seul et même thème, une même pensée⁸⁷», et les voilà dialogiquement reliés. Partant de ce principe, Bakhtine imagine tout discours tel un vaste réseau d'énoncés interreliés : «depuis Adam», précise à cet égard Todorov,

Il n'existe plus [...] d'objets innommés, ni de mots qui n'auraient pas déjà servi. Intentionnellement ou non, chaque discours entre en dialogue avec les discours antérieurs tenus sur le même objet, ainsi qu'avec les discours à venir, dont il pressent et prévient les réactions. La voix individuelle ne peut se faire entendre qu'en s'intégrant au chœur complexe des autres voix déjà présentes⁸⁸.

Ainsi une bonne part du travail de l'écrivain, du critique, enfin de toute personne cherchant à comprendre le discours est de mettre en lumière ces liens entre énoncés, et d'en découvrir qui étaient jusqu'alors insoupçonnés.

⁸⁷ BAKHTINE, Mikhaïl. «Le problème du texte», *op. cit.*, p. 324.

⁸⁸ TODOROV, Tzvetan, *op. cit.*, p. 8.

La nature de ces rapports peut évidemment varier : s'ils sont en accord, les deux énoncés se renforceront l'un et l'autre, en vertu d'un effet d'amplification qui surdétermine le sens ; s'ils sont contradictoires, ils s'éclaireront en s'opposant, par un effet de contrepoint qui accentue les divergences. Mais comment ce rapport fonctionne-t-il ? Il faut avant tout ne pas céder aux interprétations réductrices, nous met en garde Bakhtine :

Compréhension étroite du dialogisme conçu comme discussion, polémique, parodie. Ce sont là des formes extérieures, visibles, quoique rudimentaires, du dialogisme. Le crédit accordé au mot d'autrui, l'accueil fervent réservé au mot sacré (d'autorité), l'initiation, la recherche du sens profond, l'*accord*, avec ses infinies gradations et nuances (sans restrictions d'ordre logique ou réticences d'ordre purement factuel), la stratification d'un sens qui se superpose à un autre sens, d'une voix qui se superpose à une autre voix, le renforcement par la fusion (mais non pas l'identification), la compréhension qui complète, qui dépasse les limites de la chose comprise, etc. Ce type particulier de rapport ne saurait être ramené à un rapport de pure logique ou à un rapport de pure factualité. C'est là où se rencontrent, dans toute leur *intégrité*, des positions, des personnes (la personne se passe de dévoilement extensif - elle peut se manifester à travers un seul son, se révéler à travers un seul mot), justement des voix⁸⁹.

Ce passage, où l'on décline, sans bien sûr les épuiser, les multiples rapports possibles entre énoncés, montre avec force détails toute l'étendue et la portée

⁸⁹ *Ibid.*, p. 331. C'est Bakhtine qui souligne.

du concept ; il permet aussi au théoricien de définir un aspect fondamental du rapport dialogique. Le terme clé, d'ailleurs souligné par Bakhtine, est *intégrité*. Un énoncé, une fois proféré, ne se transforme pas, ne disparaît pas ; il est situé dans l'espace et dans le temps, et par rapport aux autres énoncés. Répéter un énoncé, c'est en produire un nouveau, calqué sur le modèle du premier, et déjà différent puisque produit à un moment différent, mais aussi, et surtout, puisqu'il entre en rapport dialogique avec l'énoncé initial. Dire que deux énoncés reliés dialogiquement restent intègres, c'est par conséquent dire qu'aucun des deux ne subordonne l'autre ; ils sont plutôt en situation d'échange perpétuel.

Le signe comme bien commun

Le dialogisme prend appui sur l'idée que l'énoncé et les signes qui le composent sont nécessairement des manifestations sociales⁹⁰ : en effet, nous explique Bakhtine dans *Le marxisme et la philosophie du langage*, «Les signes ne peuvent apparaître que sur un terrain *interindividuel*⁹¹». Pourquoi? D'une part, parce que sans le signe, toute communication, et par conséquent tout phénomène social, est irréalisable ; d'autre part, parce que le signe ne peut naître que d'un consensus entre individus. Dans cette perspective, le langage et les idéologies, construits de signes et d'énoncés, ne peuvent être considérés hors de leur dimension sociale. Toute idée ne peut alors prendre

⁹⁰ Il s'oppose en cette manière à l'école saussurienne, «pour laquelle l'énoncé, étant individuel, n'était pas une notion pertinente», et pour qui le sens d'un signe ne provient pas d'un consensus social, mais est créé, selon une logique binaire, dans une dynamique d'opposition avec un autre signe. TODOROV, Tzvetan, *op. cit.*, p. 69.

⁹¹ BAKHTINE, Mikhaïl, *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Minuit, 1977, p. 29.

racine que par l'interaction – par le dialogue. Il faut par ailleurs noter que «la "société", pour Bakhtine, commence dès qu'apparaît un deuxième homme» ; de plus, le langage étant «essentiel à l'homme», il s'ensuit que «l'homme est un être originellement social, qu'on ne saurait réduire à sa dimension biologique sans le priver des traits qui en font un homme⁹²». Sans interaction sociale, il n'y a pas de langage. Sans langage, sans signes, donc sans idées, l'homme est un animal comme les autres⁹³. Au fondement même de l'homme, donc, est l'interaction sociale, le dialogue :

Être, c'est communiquer dialogiquement. Lorsque le dialogue s'arrête, tout s'arrête. En fait, le dialogue ne doit jamais cesser. [...] Une voix seule ne finit rien, ne résout rien. Deux voix sont un minimum de vie, d'existence⁹⁴.

Bakhtine poursuit en affirmant que même le discours intérieur, parfois conçu sous la forme d'un monologue, consiste en fait en un *dialogue intérieur*⁹⁵ : «l'acte le plus personnel même, la prise de conscience de soi, implique toujours déjà un interlocuteur, un regard d'autrui qui se pose sur nous⁹⁶». De toute manière, on l'a vu, le signe naît d'un consensus social, et s'inscrit nécessairement en rapport aux autres signes ; que ce rapport ait lieu dans la conscience d'un seul individu n'y change rien. Dans cette perspective, toute

⁹² TODOROV, Tzvetan, *op. cit.*, p. 51.

⁹³ Ce qui explique en partie l'intérêt de Bakhtine tant pour la littérature que pour la sociologie et la psychologie : l'étude de l'homme suppose l'étude du langage.

⁹⁴ BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 325.

⁹⁵ Pour une esquisse de cette idée de *dialogue intérieur*, voir *Le marxisme et la philosophie du langage*, *op. cit.*, p. 63-64. Dans *La poétique de Dostoïevski*, Bakhtine nomme un phénomène semblable «microdialogue».

⁹⁶ TODOROV, Tzvetan, *op. cit.*, p. 50.

pensée, même celle qui se veut «individuelle» ou «originale», s'inscrit et s'invente invariablement dans la dynamique d'un rapport avec la pensée d'autrui, en l'embrassant, en la repoussant, etc.

Le monologisme existe-t-il?

«Naturellement, fait remarquer Todorov, le premier terme qu'il vient à l'esprit d'opposer à "dialogue" c'est "monologue"⁹⁷». Or, on l'a vu, même le monologue est dialogique pour Bakhtine, puisqu'il s'inscrit nécessairement en réponse aux discours d'autrui, et puisqu'il intègre ce discours dans sa propre élaboration. Mais comment concevoir le dialogisme sans le construire par opposition à une idée de monologisme? C'est d'ailleurs ainsi que Bakhtine a d'abord élaboré l'idée de dialogisme : parlant de Tolstoï, il dira en 1929 que son univers est «monolithiquement monologique» ; il raffinera plus tard sa pensée en parlant de son «net dialogisme intérieur⁹⁸». Bakhtine en viendra à nier toute forme possible de monologisme. Cette idée ne serait-elle qu'une abstraction fabriquée de toutes pièces, qui n'aurait servi, par effet de contraste, qu'à l'élaboration de la notion de dialogisme?

Tout porte à croire que tel est le cas. L'opposition entre dialogue et monologue, de laquelle procède la pensée de Bakhtine, mérite pourtant d'être examinée plus en profondeur, dans la mesure où elle nous conduira à une autre opposition, celle entre monophonie et polyphonie, qui provient des

⁹⁷ TODOROV, Tzvetan, *op. cit.*, p. 99.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 99-100.

réflexions de Bakhtine sur le genre romanesque et nous permettra par la suite d'envisager tant la pratique classique du dialogue que le rapport romanesque contemporain au siècle des Lumières.

Arrêtons-nous d'abord sur l'étymologie des termes «dialogue» et «monologue». «Selon les dictionnaires, explique Antoine Compagnon,

dialogue a pour antonyme *monologue* et tout semble clair. [...]

Or, à rebours, *monologue* fut formé tardivement sur *dialogue* et nous entendons à tort *monologue* comme si le début de *dialogue* provenait du grec *di*, «deux fois», et non pas *dia*, «à travers», comme si *dialogue* voulait dire *dilogue*.⁹⁹

La remarque de Compagnon met en lumière ce qui oppose dialogue et monologue¹⁰⁰ : il s'agit d'un rapport binaire entre le «parler seul» et le «parler avec un interlocuteur». À cause de ce binarisme monologue/dialogue, qui fait que le dialogue «se réduit à la circulation réglée de la parole entre deux interlocuteurs», le sens grec du terme «doit être constamment réinventé, dernièrement par Bakhtine et ses partisans, contre le figment imposé par le couple monologue/dialogue en dépit de l'étymologie¹⁰¹». Il est de fait intéressant de constater que la pensée de Bakhtine, qui procédait initialement de cette opposition, s'en est graduellement éloignée pour se rapprocher des

⁹⁹ COMPAGNON, Antoine, «Notes sur le dialogue en littérature», dans LUZATTI, Daniel *et al.*, éd., *Le Dialogique, Colloque international sur les formes philosophiques, linguistiques, littéraires, et cognitives du dialogue (Université du Maine, 15-16 septembre 1994)*, Bern, Berlin, Frankfurt/M., New York, Paris, Wien, Peter Lang, 1997, p. 231.

¹⁰⁰ Opposition étymologiquement erronée, certes, mais valable puisqu'on en trouve les traces, comme le fait remarquer Compagnon, dans la plupart des théories du dialogue.

¹⁰¹ COMPAGNON, Antoine, *op. cit.*, p. 232.

véritables racines étymologiques de «dialogue». Aussi, si la définition du dialogique évoque l'«à travers», en ce que le discours est *traversé* des paroles d'autrui, on peut d'autre part proposer qu'un hypothétique discours monologique serait, en revanche, *hermétique* aux autres discours.

Le roman monophonique

Bakhtine, on l'a vu, récuse l'idée de monologisme, notion abstraite et ne pouvant s'inscrire au sein de sa réflexion, tout discours étant nécessairement dialogique. Il lui faut cependant penser certains problèmes littéraires qui renvoient à l'opposition entre monologue et dialogue, notamment en ce qui concerne la spécificité du roman : qu'est-ce qui, pour Bakhtine, fait du roman un genre «plus dialogique» que les autres? Et qu'est-ce qui, selon lui, fait du roman chez Dostoïevski «l'exemple privilégié du dialogisme¹⁰²»? Si Bakhtine reprend l'opposition entre monologue et dialogue, c'est d'abord pour interroger la présence du dialogisme dans la littérature, et en particulier dans le roman. En effet, remarque Todorov, deux tendances s'affrontent chez Bakhtine : «une tendance à l'unité» et une autre «qui maintient la diversité¹⁰³». Ce sont précisément ces tendances qui s'incarneront dans l'opposition entre monophonique et polyphonique.

¹⁰² TODOROV, *op. cit.*, p. 100.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 8.

Le discours monophonique ou «monovocal», on l'a dit, est celui «dans lequel un auteur n'entendrait pas la voix d'autrui¹⁰⁴». Or on sait que, selon Bakhtine, le discours d'autrui est omniprésent ; ne pas entendre la voix d'autrui ne signifie pas, en ce sens, que le discours monophonique serait monologique. Cela veut plutôt dire que, dans le cas de la monophonie, le dialogisme inhérent au discours s'efface derrière une parole qui se conçoit comme unique et authentique, qui se veut hermétique aux discours d'autrui. Aussi, ce qui est en cause ici n'est pas tant le dialogisme lui-même que son degré d'explicitation dans le texte, que «le *degré* de présence du discours d'autrui¹⁰⁵» ; ce degré d'explicitation peut en outre «aller du dialogue ouvert à l'allusion la plus discrète¹⁰⁶». La distinction fondamentale entre monophonie et polyphonie, précise Todorov, «ne passe pas entre les discours qui possèdent la dimension intertextuelle et ceux qui ne la possèdent pas, mais entre deux rôles, l'un fort et l'autre faible, que l'intertextualité est appelée à jouer¹⁰⁷».

Si la parole monophonique, intentionnellement ou non, confère un rôle effacé au discours d'autrui, la polyphonie, en revanche, met l'accent sur le caractère dialogique du langage et de la pensée. Bakhtine, à propos du dialogue chez Dostoïevski, écrit ces lignes qui laissent transparaître sa conception de la polyphonie :

¹⁰⁴ BAKHTINE, «Le problème du texte», *op. cit.*

¹⁰⁵ TODOROV, *op. cit.*, p. 113. C'est Todorov qui souligne.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 114.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 99. C'est Todorov, à la suite de Julia Kristeva, qui emploie le terme «intertextualité», parce que son sens est plus précis et moins polysémique que «dialogisme», terme que Bakhtine utilise dans tous les cas. Voir *Ibid.*, p. 95.

Partout c'est l'interférence consonante ou dissonnante des répliques du dialogue apparent avec des répliques du dialogue intérieur des personnages. Partout, un ensemble déterminé d'idées, de réflexions, de mots est distribué entre plusieurs voix distinctes avec une tonalité différente dans chacune d'elles. L'auteur a pour objet non pas la totalité idéale considérée comme neutre et égale à elle-même, mais la discussion d'un problème par plusieurs voix différentes, son plurivocalisme, son hétérovocalisme fondamental et inéluctable¹⁰⁸.

De manière plus générale, en s'opposant aux formes à tendance monophonique, un sens commun de la pratique dialogique invite le romancier contemporain à la relance perpétuelle du discours : «Le mot veut l'audition, la compréhension, la réponse, et il veut, à son tour, répondre à la réponse, et ainsi *ad infinitum*¹⁰⁹». La relance *ad infinitum* du sens et l'esthétique polyphonique procèdent également, d'une part, d'un rapport incertain à la vérité qui caractérise la période contemporaine, comme l'a souvent montré la critique postmoderne¹¹⁰; et, d'autre part, de l'effondrement du cadre ontologique évoqué par Meyer, dans la mesure où l'accent est mis sur la discussion elle-même plutôt que sur son terme. Aussi la conscience du fait dialogique change-t-elle la pratique romanesque, en ce qu'elle invite les romanciers à créer des œuvres qui accordent une place importante au

¹⁰⁸ BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 342. C'est Bakhtine qui souligne.

¹⁰⁹ BAKHTINE, «Le problème du texte», *op. cit.*, p. 337.

¹¹⁰ Voir notamment BOISVERT, Yves, *Le Postmodernisme*, Montréal, Boréal, 1995.

dialogisme. Elle invite également ces écrivains à entrer en dialogue avec les œuvres du passé, ces discours d'autrui qui, on le verra, constituent pour les contemporains les lieux privilégiés de l'invention littéraire.

*

* *

Tout au long de ce parcours, on a vu se dégager diverses paires d'idées opposées, lesquelles informent toutes, d'une manière ou d'une autre, une conception générale du dialogue : philosophie et rhétorique, espace public et espace privé, certitude et scepticisme, monophonie et polyphonie, l'étymologie de *monologue* et de *dialogue*, etc. La spécificité de la pratique classique du dialogue, qu'ont éclairé sous divers aspects ces oppositions, est précisément sa dimension dialogique. En effet, on l'a vu, la pensée sceptique du XVIII^e siècle, le rôle primordial de ses salons mondains et le goût marqué de ses écrivains pour les formes dialogales, ont mis en évidence l'idée d'une relance *ad infinitum* du discours, d'un discours privé de terme car privé de certitude.

Cette lecture dialogique du dialogue classique met en lumière, selon moi, ce qui caractérise le rapport au XVIII^e siècle inscrit dans le roman contemporain. Je voudrais, pour conclure ce premier chapitre, souligner trois des aspects fondamentaux de ce rapport, qui serviront de point de départ pour

la suite des choses. Le lien de parenté entre le siècle des Lumières et le XX^e siècle finissant est d'abord de nature philosophique. Le rappel intertextuel des idées des Lumières permet au romancier de questionner son propre rapport à la vérité et d'interroger son regard sur l'existence humaine. Le second aspect du rapport contemporain au XVIII^e siècle est son rapport à l'histoire. Certains écrivains du XX^e siècle renouent notamment avec la pratique de l'*imitatio*, qui met en cause une conception du passé non comme démodé et révolu, mais en tant que source d'invention. Le rapport au XVIII^e siècle est enfin un rapport au langage : le renouveau des études rhétoriques est en ce sens exemplaire. Le siècle des Lumières, à cet égard, a souvent interrogé le langage, cette préoccupation étant indissociable, d'une part, de la pratique d'un art de la conversation et, d'autre part, des stratégies pour promouvoir la philosophie. Il semble aussi y avoir, on le verra, un certain attrait pour le style des Lumières.

Mais si la période contemporaine fait souvent de son rapport au siècle des philosophes le lieu d'une féconde invention littéraire, il faut admettre que ce rapport n'est pas de pure reproduction. Par-delà les similitudes, il y a bien des nuances, de sorte que bien souvent, «Le XVIII^e siècle français, celui du Libertinage, apparaît[ra] [...] comme le *réactif* du monde contemporain¹¹¹». Il sera intéressant, suite à ce tableau général qui cherchait à montrer ce qui permet l'émergence d'une pensée contemporaine aimant à se rappeler le siècle des Lumières, de voir, au cœur des textes mêmes, comment se nouent

¹¹¹ SCARPETTA, Guy, «Divertimento à la française», *L'âge d'or du roman*, Paris, Grasset, 1996, p. 258.

la parole contemporaine et celle de Diderot, de Voltaire, de Vivant Denon, etc. et d'observer, dans ce *dialogue entre dialogues*, en quoi celui-ci est révélateur non seulement d'une vision particulière de notre monde, mais aussi d'une certaine poétique du roman.

DEUXIÈME CHAPITRE

Résonances

Dans le premier chapitre, nous avons esquissé une définition du dialogue, observé son évolution et questionné ses enjeux en survolant certains moments de l'histoire des lettres ; cet exercice nous a par ailleurs permis d'établir certaines homologues entre le siècle des Lumières et le XX^e siècle finissant. Nous avons vu en outre en quoi un rapport incertain à la vérité semble déterminer l'émergence de formes littéraires qui aspirent à rendre le mouvement même de la pensée en recourant au dialogue et, plus généralement, aux représentations d'un art de la conversation qui se pense de surcroît comme un art de la liberté.

Ce faisant, nous avons croisé du regard les grandes orientations idéologiques, philosophiques et théoriques qui caractérisent le rapport contemporain au XVIII^e siècle. Mais comment ce rapport se joue-t-il dans le roman lui-même ? De quelle manière s'inscrit-il dans une poétique romanesque plus générale ? Comment, à l'inverse, influence-t-il cette poétique, si tel est le cas ? Ce sont ces questions qui nous préoccuperont dans ce second chapitre,

et c'est pour y répondre que nous proposons d'examiner cinq romans qui ont fait de la relation qu'ils entretiennent avec l'esprit des Lumières leur lieu d'invention privilégié. Ces «coquilles résonnantes», bien entendu, ne résonnent pas toutes de la même manière. Ici, la trame romanesque se construit autour d'une référence intertextuelle au siècle des philosophes : c'est notamment le cas de *La Lenteur* de Milan Kundera, où se rejoue l'intrigue de *Point de lendemain* de Vivant Denon, et où l'on interroge également la pensée et l'écriture de Laclos et Sade ; c'est également le cas du *Nouveau Candide* de Dominique Jamet, où les personnages de Voltaire voyagent dans la France du XX^e siècle et y découvrent «les beautés du progrès». Ailleurs, la référence est plus subtile : dans *La Secte des égoïstes* d'Éric-Emmanuel Schmitt, l'invention s'organise autour d'un passage des *Promenades du sceptique* de Diderot, toutes les autres références étant des contrefaçons imitant le style et la pensée du XVIII^e siècle. Enfin, certaines œuvres ne font pas directement référence aux écrits du XVIII^e siècle : ils s'inventent plutôt par le biais de dispositifs romanesques qui mettent en scène, sous plusieurs aspects, la pensée des Lumières. C'est le cas du *Parfum* de Patrick Süskind et du *Baron perché* d'Italo Calvino ; ces romans, par ailleurs, ne manquent pas de prolonger et de récupérer d'autres éléments de la pensée et de l'écriture du XVIII^e siècle.

1. Un genre polymorphe et polyphonique

Mais avant de procéder à la lecture des romans eux-mêmes, il nous faut d'abord brièvement considérer le roman en tant que genre. Comment peut-on le définir? Quelle est sa place dans le monde actuel? En quoi est-il l'un des lieux par excellence où s'exprime un rapport privilégié au XVIII^e siècle? Je ne prétends pas apporter de solutions à ces ambitieux problèmes : ces derniers nous serviront simplement de canevas, sur lequel se déploiera ensuite la lecture des œuvres.

Fiction et mémoire

Qu'est-ce qu'un roman? S'il n'existe aucune définition simple qui ne risque de rencontrer un contre-exemple, il serait par ailleurs erroné de supposer qu'il n'y ait pas de définition, ou que cette dernière soit si large qu'elle n'accorde au romanesque aucun caractère spécifique. Thomas Pavel, à cet égard, écarte l'hypothèse de «la plasticité infinie du roman¹», dans la mesure où l'écriture romanesque, malgré ses innombrables possibilités formelles, est indissociable d'une longue tradition qui remonte jusqu'aux «vieux romans²» et qui s'est perpétuée jusqu'à aujourd'hui, de sorte que l'histoire de ses transformations présente un certain degré de cohérence. Aussi, selon Pavel, le roman, tout au long de son histoire, n'a jamais cessé d'avoir pour objet «l'homme individuel saisi dans sa difficulté d'habiter le

¹ PAVEL, Thomas, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, p. 44.

² Le terme, que Pavel qualifie d'«injuste», désignait à la fin du XVII^e siècle les romans héroïques, chevaleresques et pastoraux, et dont on récusait notamment le caractère «invraisemblable». Or, et Pavel l'observe avec justesse, la nouvelle vague de romanciers récupéraient malgré eux l'idéalisme des romans qu'ils condamnaient. *Idem.*, p. 19-22.

monde³». Cette remarque fait écho aux propos de Kundera qui écrit, dans *L'Art du roman*, que «le roman n'examine pas la réalité mais l'existence», décrivant cette dernière comme «le champ des possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable⁴».

L'utilisation du terme *possibilité*, chez Kundera, soulève par ailleurs deux enjeux essentiels. Premièrement, l'écriture romanesque peut tout aussi bien s'inscrire dans un cadre de référence réel (par exemple, les *Somnambules* d'Hermann Broch, «trilogie qui embrasse trente ans de l'Histoire européenne⁵») que fictif (l'univers de Kafka qui «ne ressemble à aucune réalité connue» et incarne «une *possibilité extrême et non réalisée* du monde humain⁶»). Ensuite, et surtout, le roman est le lieu de l'imagination, lieu où *tout est possible* : en ce sens, on peut considérer le roman, suivant en cela Kundera, comme instrument de connaissance de l'homme et du monde⁷, précisément parce que c'est en explorant les champs de l'imagination et du possible qu'il fera ses découvertes les plus fécondes. C'est en outre ce qui, pour Kundera, distingue le roman des autres démarches qui interrogent

³ *Idem.*, p. 49.

⁴ KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 57.

⁵ *Ibid.*, p. 58.

⁶ *Idem.* C'est Kundera qui souligne.

⁷ C'est en somme le propos qu'il défend dans la première partie de *L'Art du roman*, lorsqu'il répond à l'idée d'«oubli de l'être» avancée par Heidegger et Husserl. Pour eux, écrit Kundera, l'homme des Temps Modernes, «Élevé jadis par Descartes en maître et possesseur de la nature [...] devient une simple chose pour les forces (celles de la technique, de la politique, de l'Histoire) qui le dépassent, le surpassent, le possèdent. Pour ces forces-là, son être concret, son "monde de la vie" (*die Lebenswelt*) [...] n'a plus aucun prix ni aucun intérêt : il est éclipsé, oublié d'avance». Or, poursuit-il, «S'il est vrai que la philosophie et les sciences ont oublié l'être de l'homme, il apparaît d'autant plus nettement qu'avec Cervantès un grand art européen s'est formé qui n'est rien d'autre que l'exploration de cet être oublié». *Ibid.*, p. 14-15.

l'homme et le monde : dans le discours romanesque, plus que dans le scientifique ou le philosophique, l'acte explorateur est indissociable de l'invention, de la création, et c'est ce qui en fait l'intérêt en tant que forme littéraire contemporaine.

C'est dans cette perspective que s'orchestre le rapport aux Lumières dans le roman contemporain : il ne s'agira pas, pour le romancier, de reconstruire le XVIII^e siècle dans son ensemble ou d'en rendre compte avec justesse et exactitude, mais bien de revisiter les auteurs, les textes, les lieux de ce siècle qui serviront le mieux son propos, bref d'écrire le souvenir du «XVIII^e siècle tel qu'on le rêve aujourd'hui⁸». Ce rapport, on le voit bien, est *mémoriel*, au sens fort du terme et suivant la définition qu'en donne Pierre Nora :

La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations [...] Parce qu'elle est affective et magique, [elle] ne s'accommode que des détails qui la confortent ; elle se nourrit de souvenirs flous, télescopants, globaux ou flottants, particuliers ou symboliques, sensible à tous les transferts, écrans, censure ou projections⁹.

⁸ KUNDERA, Milan, *Jacques et son maître. Hommage à Denis Diderot en trois actes*, Paris, Gallimard, 1981, p. 30.

⁹ NORA, Pierre, «Entre mémoire et histoire : La problématique des lieux», dans NORA, Pierre, dir., *Les Lieux de mémoire. Tome I : La République*, Paris, Gallimard, 1984, p. xix.

«Ouvrte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie», la mémoire se distingue ainsi de l'histoire, que Nora décrit comme «la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus», comme «une représentation du passé» en tant que passé, de sorte que le travail de la mémoire au sein du roman contemporain ne saurait se réduire à des formes qui seraient de l'ordre du roman historique. Le contexte actuel, où l'on fait et refait la nécrologie des Grands Récits historiques en usant de mille expressions telles que «fin des Grandes Espérances», «fin de l'Histoire», «crise du temps», «temps désorienté» et «présentisme¹⁰», invite en effet la sensibilité contemporaine à se tourner vers l'idée de mémoire qui, comme le rappelle Nora, se nourrit «de souvenirs flous, télescopants, globaux ou flottants, particuliers ou symboliques, sensible à tous les transferts, écrans, censure ou projections». On en trouve les traces évidentes dans une multitude de phénomènes contemporains, notamment dans les mouvances commémoratives, patrimoniales, archivistiques et muséologiques, comme l'ont récemment mis en évidence les travaux de François Hartog¹¹. Or le roman, qui fait siens les territoires de la fiction et de l'imagination, est l'une des formes par excellence où peut se déployer une esthétique de la mémoire. En effet, on l'a vu, il participe d'un esprit d'invention analogue à celui qui sous-tend le travail

¹⁰ L'expression est de François HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003 ; voir également ANGENOT, Marc, *D'où venons-nous ? Où allons-nous ?*, Montréal, Trait d'union, 2001.

¹¹ Voir HARTOG, François, *op. cit.*, p. 16 : «les années 1980 ont connu le déploiement d'une grande vague : celle de la mémoire. Avec son *alter ego*, plus visible et plus tangible, le patrimoine : à protéger, à répertorier, valoriser, mais aussi repenser. On a élevé des *mémoriaux*, rénové et multiplié les musées, grands et petits. Tout un public ordinaire, soucieux ou curieux de généalogie, s'est mis à fréquenter les Archives».

de remémoration, là où les déformations, les télescopages et les oublis servent à utiliser le passé comme une matière vivante et malléable pour façonner une compréhension du présent.

Ironie et sagesse

Nous venons d'interroger la pensée créatrice du roman et l'esthétique mémorielle ; ces aspects, à bien des égards, renvoient à une problématique plus générale qui concerne l'ensemble de la pratique littéraire, dans la mesure où la poésie, l'essai, le théâtre contemporains explorent aussi le monde par une démarche créatrice qui fait d'un rapport mémoriel aux œuvres du passé l'un de ses lieux d'invention. Mais considérons maintenant avec plus d'attention ces éléments dans leur rapport à la forme romanesque, en nous demandant d'abord comment décrire cette forme. Depuis ses origines jusqu'à aujourd'hui, le roman, on l'a dit, se caractérise par sa grande liberté formelle, mais aussi par son hétérogénéité, c'est-à-dire sa capacité à intégrer dans un ensemble cohérent plusieurs registres, plusieurs discours, plusieurs genres¹². Or, s'il est difficile d'établir avec certitude les limites formelles du roman, nous verrons cependant, à la faveur des réflexions de Kundera, deux de ses mécanismes internes : la *polyphonie* et l'*unité thématique*.

¹² Dès ses origines, que Todorov, suivant Bakhtine, attribue à Boccace et Cervantès, le roman peut être lu comme un collage hétérogène de différents genres. Bakhtine, reprenant ici l'esthétique romantique de Hegel, Goethe et Friedrich Schlegel, a longuement réfléchi sur cette question. Voir TODOROV, Tzvetan, *op. cit.*, p. 131-140.

Dans le langage musicologique, auquel Kundera emprunte souvent, la polyphonie désigne «le développement *simultané* de deux ou plusieurs voix¹³». La simultanéité est évidemment chose impossible dans le langage écrit : synthétisant la pensée de Kundera, François Ricard décrit en ces termes la nature particulière de la polyphonie romanesque :

Transposée au domaine du roman, [la polyphonie] implique [...] le rejet de la «composition *unilinéaire*» au profit d'une organisation dans laquelle se rencontrent [...] une pluralité de trames ou de «lignes» dont aucune ne peut être principale ou secondaire, adjuvante ou dominante, mais qui jouissent toutes du même statut, de la même autonomie relative et sont toutes également nécessaires les unes aux autres ainsi qu'à l'harmonie et à la signification de l'ensemble¹⁴.

Ainsi, pour une esthétique polyphonique il sera fondamental que les multiples voix qui composent le canon soient égales, c'est-à-dire qu'elles aient toutes la même importance les unes par rapport aux autres. Cela n'implique pas que chacune des trames soit quantitativement de longueur égale, mais bien qu'aucune ne soit superflue et subordonnée aux autres, et de ce fait, qu'aucune ne puisse être retranchée sans nuire à la cohérence de l'ensemble.

On a vu, chez Bakhtine, une définition de la polyphonie, en relevant en quoi sa dimension dialogique invite le romancier, d'une part, à concevoir le

¹³ KUNDERA, *L'Art du roman*, op. cit., p. 92.

¹⁴ RICARD, François, *Le dernier après-midi d'Agnès. Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 2003, p. 95.

roman en tant que relance *ad infinitum* du sens et, d'autre part, à faire du dialogue avec d'autres œuvres un lieu d'invention. La définition de Bakhtine, en outre, s'apparente à celle de Kundera : on y retrouve l'idée d'une pluralité des voix discutant un même problème, la «tonalité» différente de chaque voix permettant de rendre compte de la complexité de l'objet exploré par le roman. Or, pour Bakhtine, les diverses voix du canon polyphonique passent nécessairement par la conscience des personnages, par leurs répliques et leurs discours intérieurs. Kundera poussera plus loin cette idée de polyphonie, en postulant que le critère d'unité d'action n'est pas nécessaire au roman. Pour lui, les diverses trames d'un roman polyphonique ne doivent pas nécessairement être liées sur le plan narratif ou diégétique. En guise d'exemple, lisons ce passage de *L'art du roman*, où l'auteur énumère les diverses trames du chapitre «Les anges», sixième partie du *Livre du rire et de l'oubli* :

Ce texte est composé des éléments suivants : 1. [une] anecdote sur deux étudiantes et leur lévitation ; 2. [un] récit autobiographique ; 3. [un] essai critique sur un livre féministe ; 4. [une] fable sur l'ange et le diable ; 5. [un] récit sur Éluard qui vole au-dessus de Prague¹⁵.

Tous ces éléments, résolument hétérogènes, sont pourtant liés dans un seul et même texte. Mais par quoi? Par la seule condition qui, à la base, assure la polyphonie : l'*unité thématique*, principe kundérien qui ne renvoie pas à l'idée

¹⁵ KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, op. cit., p. 95.

d'un seul thème traversant tout le roman, mais qui désigne plutôt «l'existence d'un lien de continuité entre tous les thèmes évoqués par le roman, lequel n'est autre que le lieu de leur rencontre et de l'échange de leur significations¹⁶». Si Bakhtine avait montré comment les points de vue multiples des personnages liés dans une unité d'action permettaient de rendre compte de la complexité fondamentale d'un objet, Kundera a mis en lumière le fait que cette unité d'action n'est pas un impératif absolu, que le seul lien nécessaire est l'unité thématique. Ainsi, une anecdote sur la lévitation, un essai sur un livre féministe et un récit onirique sur Éluard peuvent coexister avec cohérence dans un même texte, leurs différents thèmes relativisant et éclairant une question : «qu'est-ce qu'un ange?». En somme, l'unité thématique permet de comprendre ces œuvres qui ne respectent pas l'unité d'action mais aussi, et surtout, de montrer le principal enjeu de la polyphonie : la multiplication des points de vue sur un même objet, sur un même ensemble de thèmes.

Ainsi la polyphonie a deux effets, inextricablement liés : d'une part, les diverses trames, s'entrecroisant au sein d'un seul ouvrage, rendent compte de la complexité du monde ; d'autre part, en offrant sur le même objet des points de vue multiples et souvent divergents, voire paradoxaux, ces trames permettent de relativiser les discours présents dans le texte en créant une distance ironique. Certes, il ne faut pas confondre l'ironie romanesque avec

¹⁶ RICARD, François, *Le dernier après-midi d'Agnès*, op. cit., p. 143.

l'ironie en tant que figure de style ; c'est pourquoi Kundera, dans *Les Testaments trahis*, oppose l'ironie à la satire :

La satire, c'est l'art de la thèse ; sûre de sa propre vérité, elle ridiculise ce qu'elle se décide à combattre. Le rapport du vrai romancier avec ses personnages n'est jamais satirique ; il est ironique. [...] L'ironie veut dire : aucune des affirmations qu'on trouve dans un roman ne peut être prise isolément, chacune d'elles se trouve dans une confrontation complexe et contradictoire avec d'autres affirmations¹⁷.

Cette ironie spécifiquement *romanesque* est centrale dans l'esthétique polyphonique de Kundera. C'est dans cet esprit qu'il évoque, à propos du *Don Quichotte* de Cervantès, les diverses tentatives d'interprétation successives dont il a fait l'objet : alors que certains «prétendent voir dans ce roman la critique rationaliste de l'idéalisme fumeux de don Quichotte», d'autres «y voient l'exaltation du même idéalisme» ; or, «Ces interprétations sont toutes deux erronées parce qu'elles veulent trouver à la base du roman non pas une interrogation mais un parti pris moral¹⁸». Aussi pour Kundera, dans ce désir d'avoir raison

est contenue l'incapacité de supporter la relativité essentielle des choses humaines, l'incapacité de regarder en face l'absence du Juge suprême. À cause de cette incapacité, la sagesse du roman (la sagesse de l'incertitude) est difficile à accepter et à comprendre¹⁹.

¹⁷ KUNDERA, Milan, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, p. 240-241.

¹⁸ *Ibid.*, p. 17.

¹⁹ *Ibid.*, p. 18.

L'absence d'un «Juge suprême», d'un être qui détient la vérité absolue, place l'homme face à lui-même et à la relativité de son propre savoir. En absence de toute possibilité de jugement apodictique, il ne reste que des savoirs relatifs entre eux, fragmentaires, incertains. La sagesse du roman, en ce sens, consiste à accepter cette incertitude et à lui donner une existence dans l'œuvre. C'est suivant cette perspective, où une vision du monde plurielle, elliptique²⁰ et sceptique détermine un art du rire et du «non-sérieux», que Kundera nous invite à «comprendre [...] le monde comme ambiguïté²¹».

Revenons à cette distinction entre deux types d'ironie. Si Kundera fait du principe polyphonique la pierre de touche de l'ironie romanesque, il n'est pas rare de trouver le ton ironique du style chez les romanciers contemporains. Mais comment définir ce «ton ironique»? De manière générale, on peut considérer l'ironie comme

subversion du discours de l'autre : on emprunte à l'adversaire la littérarité de ses énoncés, mais en introduisant un décalage de contexte, de style ou de ton, qui les rende virtuellement absurdes, odieux ou ridicules, et qui exprime implicitement le désaccord de l'énonciateur²².

Cette ironie, qui s'incarne sous les traits de figures telles l'antiphrase ou le faux éloge, peut de toute évidence servir un discours satirique. Or, si elle crée

²⁰ Sur l'art de l'ellipse et de l'épisode chez Kundera, voir RICARD, François, *op. cit.*, p. 149-163.

²¹ *Ibid.*, p. 17.

²² LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre : l'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980, p. 24-25.

effectivement une mise à distance critique par rapport au discours, l'ironie ne mène pas nécessairement à la satire : elle peut simplement mettre en doute la vérité, dans la perspective de ce que l'on pourrait nommer, à la suite de Lukacs, un point de vue «démonique», c'est-à-dire un point de vue selon lequel «L'ironie de l'écrivain est la mystique négative des époques sans Dieu : par rapport au sens, une docte ignorance²³». En ce sens, multiplier les points de vue ou mettre en doute la vérité d'un seul, cela revient au même lorsqu'il s'agit d'interroger la sagesse du roman.

À la lumière des idées de lieu de mémoire, de polyphonie, d'unité thématique et d'ironie, on voit à quel point la forme romanesque contemporaine, du moins si l'on en juge par la démarche à bien des égards exemplaire de Kundera, est favorable à une poétique qui met à l'avant-scène son caractère dialogique et qui, d'autre part, engage une conception de l'invention littéraire comme indissociable du travail de la mémoire. La polyphonie, l'ironie et le travail sur la mémoire, par ailleurs, sont liés dans la mesure où le discours d'autrui qu'appelle la mémoire permet, par son altérité même, de relativiser le point de vue du romancier et ainsi d'ironiser sur son propre discours. Ces aspects nous permettront en outre de mieux saisir comment se construit le rapport au siècle des Lumières dans les cinq romans

²³ LUKACS, Georg, «Conditionnement et signification historico-philosophique du roman» (1963), dans PELLETIER, Jean, éd., *Littérature et société*, Montréal, VLB Éditeur, 1994, p. 31.

que nous allons maintenant parcourir, et ce qui en fait la spécificité²⁴. Nous serons également en mesure de comprendre en quoi ce mouvement de remémoration propose non seulement une relecture du XVIII^e siècle par les romanciers du XX^e siècle finissant, mais aussi, par effet de contrepoint, une critique du monde contemporain fondée sur l'esprit des Lumières.

2. *Le Baron perché* : «le philosophe qui vit sur les arbres»

Hybride entre le conte fantastique, l'ironie voltairienne, le roman picaresque, le roman d'apprentissage et la robinsonnade, *Le Baron perché* d'Italo Calvino met en scène Côme Laverse du Rondeau, un jeune homme né au XVIII^e siècle et qui, à l'âge de douze ans, décide de grimper dans les arbres et de n'en plus jamais redescendre. Que signifie ce geste? Au fil des années, les interprétations se succédèrent, comme en témoigne François Wahl dans la préface du roman. Dans les années soixante, la critique s'entend pour affirmer que *Le Baron perché* est une parabole politique ; en 1970, le geste de Côme est devenu une métaphore de l'acte d'écrire ; vingt ans plus tard, le roman de Calvino est devenu un autoportrait²⁵. Enfin, selon son auteur, *Le Baron perché* raconte comment un être parvient à se réaliser pleinement «en se soumettant à une discipline volontaire rude et contraignante²⁶».

²⁴ Ce type de rapport polyphonique et mémoriel n'est certes pas exclusif aux romans qui se souviennent du XVIII^e siècle : la lecture d'autres œuvres le montre, notamment *L'immortalité* de Kundera où se croisent Goethe et Hemingway, ou encore *Le chevalier inexistant* de Calvino dont l'invention est nourrie par l'univers médiéval de la chanson de geste.

²⁵ Voir WAHL, François, «Quinconces», en préface à CALVINO, Italo, *Le Baron perché*, Paris, Seuil, 1959, p. i, où les interprétations successives sont énumérées.

²⁶ CALVINO, Italo, «La galerie de nos ancêtres», *Magazine littéraire*, n° 274, février 1990, p. 37. Il s'agit d'une traduction du texte qui préfaçait la réédition italienne de la trilogie «Nos

À ces nombreuses interprétations du *Baron perché*, l'auteur permettrait sans doute qu'on en ajoute une nouvelle, lui pour qui la véritable vie des histoires commence «dans le jeu imprévisible d'interrogations et de réponses qu'elles suscitent chez le lecteur²⁷». Il s'agira d'abord d'esquisser un portrait du philosophe des Lumières, incarné dans le roman par le personnage de Côme. Nous verrons ensuite dans quelle mesure certains procédés du conte philosophique, jadis mis au service d'une critique des savoirs, restent aujourd'hui pertinents dans cette œuvre qui en évoque le souvenir.

Le Vertébré raisonnable

Affirmer que Côme Laverse du Rondeau est un homme des Lumières ne devrait rien avoir de surprenant : en lisant le roman, on apprend qu'il est lecteur de Voltaire et de Rousseau, de Bayle et de La Hontan, de Diderot et de *L'Encyclopédie* ; qu'il entretient une correspondance «avec les plus grands philosophes et savants européens²⁸» ; enfin, qu'il est auteur d'un «*Projet de Constitution pour un État idéal qu'on installerait dans les arbres*²⁹». Il participe en outre à la vie communautaire et politique, publie un hebdomadaire intitulé *Le Vertébré raisonnable* et «prend part [...] aux fêtes de la révolution française, qu'il dirige à califourchon sur sa branche³⁰».

ancêtres», qui comprend *Le Baron perché*, *Le Vicomte pourfendu* et *Le Chevalier inexistant*. Le titre de l'article est de la rédaction de la revue.

²⁷ *Ibid.*, p. 38.

²⁸ CALVINO, Italo, *op. cit.*, p. 154.

²⁹ *Ibid.*, p. 213. C'est l'éditeur qui souligne : ce titre est en français dans le texte original.

³⁰ WAHL, François, *op. cit.*, p. i.

Mais au-delà de ces marques textuelles explicites, il existe d'autres pistes d'interprétation, qui jettent un éclairage supplémentaire sur l'attitude de Côme, et permettent de montrer comment cette dernière est emblématique de l'esprit des Lumières. Les deux pistes que nous allons suivre mettent en cause un aspect fondamental de l'écriture romanesque de Calvino : l'onomastique.

L'intrigue du *Baron perché* se déroule dans un lieu nommé Ombreuse³¹, contrée italienne fictive où l'on trouve des arbres à perte de vue ; leur disposition est telle qu'elle permet les déplacements d'arbre en arbre, de sorte que nul endroit ne sera inaccessible à Côme. Le nom de ce lieu, par ailleurs, n'est pas sans évoquer la métaphore, chère aux philosophes du XVIII^e siècle, qui oppose les lumières de la raison aux ténèbres du dogme et du préjugé. Ainsi Côme, en montant dans les arbres, sort de l'ombre que projettent ces derniers, accédant de cette manière à la lumière du soleil qui, auparavant, était obstruée par les feuillages.

Par ailleurs, les personnages contre lesquels Côme pose initialement son geste, c'est-à-dire les membres de sa famille, semblent résolument se situer dans les ténèbres. Son père, le baron Arminius Laverse du Rondeau, est un passionné de généalogie dont la vie est «gouvernée par des idées désuètes³²». Sa mère, la générale Konradine von Kurtewitz³³, est la fille d'un

³¹ «Ombrosa» en italien.

³² CALVINO, Italo, *Le Baron perché*, op. cit., p. 13.

³³ «Kurtewitz» peut être lu comme «esprit court».

guerrier autrichien, et toutes ses actions, incluant l'éducation et la cuisine, sont habitées par un imaginaire militaire rigoureux. Son oncle, le chevalier avocat *Æneas-Sylvius Carrega*, hydraulicien de formation, apiculteur à ses heures, est un hypocrite au passé mystérieux. Il y a enfin l'abbé Fauchelafleur, précepteur distrait et indifférent qui a vécu «sans avoir compris, après une vie tout entière consacrée à la foi, en quoi au juste il pouvait croire – mais s'efforçant d'y croire fermement jusqu'à la fin³⁴». Tous les membres de cette galerie de personnages bizarres ont un trait commun : leur vie est sous l'emprise de la tradition, du dogme et du préjugé. Leurs noms respectifs, tous ridicules, empreints d'ironie, connotant un faux sentiment d'importance, soulignent le caractère ténébreux de leur état. Lorsque Côme, au début du roman, quitte la table et décide de monter dans les arbres, il le fait d'abord en s'opposant à tous ces personnages, à ce qu'ils représentent³⁵.

À la lumière de ces premières remarques, on peut affirmer que la «discipline rude et contraignante» que Côme décide de s'imposer à lui-même donne à voir, de manière symbolique, celle de l'homme qui choisit de suivre l'impératif de Kant : «ose savoir», avec les difficultés et les périls que cela implique. En effet, en se distanciant du sol que foulent ses semblables et en investissant un territoire nouveau, vaste et inexploré – celui des arbres – Côme acquiert, en même temps que la liberté d'agir, la liberté de penser : on

³⁴ *Ibid.*, p. 154.

³⁵ Par ironie romanesque, le narrateur finira par se demander ce que signifie exactement le geste de Côme, sans pour autant trouver de réponse. L'interprétation que j'en donne ici, de toute évidence, ne montre qu'un seul des multiples sens possibles de ce geste, lesquels je n'entends pas épuiser.

le verra, sa position surélevée, qui évoque une mise à distance critique, est une position philosophique.

Un conte philosophique?

La plupart des critiques s'accordent pour dire que *Le Baron perché* est un conte philosophique qui s'apparente à ceux de Voltaire³⁶. Malheureusement, ces critiques semblent généralement assez d'accord pour n'en rien dire de plus. Or, dans la perspective d'un dialogue entre les siècles, cette question devient fondamentale, d'autant plus qu'elle pose un problème. En effet, le conte chez Voltaire est indissociable d'un enseignement philosophique, d'une critique des savoirs. Dans «l'épître dédicatoire» de *Zadig*, ne dit-il pas des *Mille et une nuits* que ce sont «des contes qui sont sans raison, et qui ne signifient rien³⁷»?

S'il est manifestement erroné de dire que *Le Baron perché* est sans raison et ne signifie rien, il faut toutefois admettre que l'on n'y propose pas d'enseignement moral à proprement parler, que l'on n'y cherche pas à instruire le lecteur, que l'on n'y interroge pas des questions de philosophie, de métaphysique ou de politique. À cet égard, *Le Baron perché* n'est pas un conte philosophique, mais un roman au sens où nous l'avons défini, c'est-à-

³⁶ Voir notamment BALDISSONE, Giusi, «Italo Calvino», *Études*, Tome 381, n° 4, octobre 1994, p. 395-404 ; de même que le numéro de *Magazine littéraire* consacré à Calvino. *Magazine littéraire*, n° 274, février 1990, p. 16-51.

³⁷ VOLTAIRE, «Épître dédicatoire de *Zadig* à la sultane Sheraa, par Sadi», *Zadig ou la destinée. Histoire orientale* (1747), *Œuvres Complètes de Voltaire*, (éditées par Louis Moland), Paris, Garnier, 1877-1885 [éd. numérisée sur CD-Rom].

dire qu'il «s'efforce à dévoiler un aspect inconnu de l'existence³⁸». Cela dit, *Le Baron perché* emprunte volontiers certains procédés aux contes de Voltaire, en particulier la description ironique et la mise en scène d'un monde autre. Ces procédés, en somme, permettent d'intégrer à la poétique de Calvino des éléments de la littérature et de la pensée des Lumières, tout en mettant en évidence la lecture que fait l'auteur de ces mêmes éléments.

L'ironie ou la vélocité

Calvino, on l'a vu, décrit certains de ses personnages de manière ironique. Cela dit, on ne trouve pas dans *Le Baron perché* l'art voltairien de la pointe et du trait d'esprit, ni son goût prononcé pour la satire. Comment alors qualifier l'ironie de Calvino, et en quoi se réclame-t-elle de Voltaire? Dans une préface à *Candide* parue en 1974, Calvino explique ce qui, chez Voltaire, séduit le lecteur contemporain :

[...] ce n'est pas le conte philosophique qui charme le plus, ni la satire, ni l'élaboration d'une morale et d'une vision du monde ; c'est le rythme. Avec vélocité, légèreté, une suite d'accidents, de supplices, de massacres court sur la page, rebondit de chapitre en chapitre, se ramifie et se multiplie sans provoquer sur l'émotivité du lecteur d'autre effet que celui d'une vitalité hilarante et primordiale³⁹.

³⁸ KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, op. cit., p. 176-177.

³⁹ CALVINO, Italo, «"Candide" ou la vélocité», *La Machine littérature*, Paris, Seuil, 1984, p. 141.

Pour Calvino, cette vélocité est l'un des principaux moteurs de l'ironie et «la plus grande trouvaille du Voltaire humoriste⁴⁰». Suivant cette idée, l'ironie procède d'une énumération rapide d'éléments, et c'est précisément la légèreté et la rapidité du ton qui créent la distance ironique et provoquent le rire, dans la mesure où ce rire engage une attitude non-sérieuse, où l'on «conteste ce que le monde veut nous faire croire⁴¹».

Dans *Le Baron perché*, cette ironie qui procède de la vélocité se manifeste notamment dans la description des personnages, en particulier celle du Chevalier Avocat. Au début du roman, il est introduit en ces termes : «À l'autre bout de la table, en costume turc, était assis l'avocat Æneas-Sylvius Carrega, hydraulicien, régisseur de notre propriété et notre oncle naturel, puisqu'il était le frère illégitime de notre père⁴²». Le caractère ridicule du personnage est rendu d'abord par son prénom étrange et complexe, ensuite par son surprenant costume turc, enfin par l'accumulation rapide de détails discordants à son sujet. Cet homme a tellement de titres et de métiers (souvenons-nous qu'il est tout à la fois chevalier, avocat, apiculteur, hydraulicien et régisseur ; il a en outre un passé trouble, rempli d'aventures mystérieuses et impliquant des pirates) que l'on ne sait plus trop à quoi il doit

⁴⁰ *Ibid.*, p.142.

⁴¹ KUNDERA, Milan, «Introduction à une variation», *Jacques et son maître*, *op. cit.*, p. 16.

⁴² CALVINO, Italo, *Le Baron perché*, *op. cit.*, p. 12.

s'occuper, comme c'est le cas du Pangloss de *Candide* qui enseigne la «métaphysico-théologo-cosmolonigologie⁴³».

Vu de là-haut

À mi-chemin dans le roman, le narrateur Blaise du Rondeau, petit frère de Côme, relate l'un de ses voyages à Paris, où il fait la rencontre de Voltaire. Ce dernier, ayant entendu les légendes qui couraient à propos de «ce fameux philosophe qui vit sur les arbres, comme un singe», s'entretient avec Blaise en ces termes :

- Mais c'est pour approcher du ciel que votre frère reste là-haut?
 - Mon frère soutient, [répondit Blaise,] que pour bien voir la terre, il faut la regarder d'un peu loin.
- Voltaire apprécia beaucoup cette réponse.
- Jadis, conclut-il, c'était seulement la Nature qui créait les phénomènes vivants ; maintenant, c'est la Raison⁴⁴.

Cet entretien met en lumière l'autre aspect du conte philosophique voltairien que récupère Calvino : il s'agit, on l'a dit, de la mise en scène d'un monde autre. Le procédé, comme on sait, consiste à dépeindre un lieu, utopique ou non, exotique ou non, dont les différences avec le monde que l'on connaît sont autant d'instruments permettant la remise en question et la critique. Il en va ainsi, par exemple, du pays d'El Dorado dans *Candide*, lieu fictif où l'or et les

⁴³ VOLTAIRE, *Candide, ou l'optimisme*. Traduit de l'allemand de M. le docteur Ralph avec les Additions qu'on a trouvées dans la poche du Docteur, lorsqu'il mourut à Minden, l'An de Grâce 1759 (1759), *Œuvres Complètes de Voltaire*, op. cit.

⁴⁴ CALVINO, Italo, *Le Baron perché*, op. cit., p. 217.

diamants sont considérés par ses habitants comme de vulgaires cailloux. Cette distance critique, en relativisant les connaissances, instaure de manière plaisante le doute méthodique chez le lecteur et constitue, de ce fait, l'une des stratégies rhétoriques par excellence du conte philosophique.

Dans *Le Baron perché*, ce monde autre, c'est celui des arbres : c'est sans doute de cette idée que provient cet automatisme de la critique qui consiste à qualifier ce roman de conte philosophique. Le territoire des arbres n'est pourtant pas un ailleurs au sens où peuvent l'être l'El Dorado ou les contrées aborigènes d'Amérique. Bien que Côme se déplace dans un territoire libre et inexploré, celui-ci est tout de même enraciné dans le sol auquel il s'oppose, et de fait, Côme, du haut de son perchoir, mène une vie sociale, intellectuelle et amoureuse qu'il aurait sans doute pu vivre sur terre. Mais, selon Wahl, cet ailleurs jette sur la vie de Côme un éclairage particulier : « tout, pratiqué à mi-hauteur, se trouve remis en question⁴⁵ » ; c'est précisément cette distance critique qui fait écho aux contes de Voltaire. L'ici et l'ailleurs, dans *Le Baron perché*, entretiennent un rapport particulier, qui se caractérise par une sorte de mouvement de va-et-vient : bien qu'ils soient constamment entremêlés au fil de la même histoire, la distance critique demeure opératoire, et c'est sans doute ce qui fait toute l'originalité du roman de Calvino.

⁴⁵ WAHL, François, *op. cit.*, p. i.

Un monde sans arbres

Cela dit, les procédés du conte chez Calvino n'ont pas la même fonction que chez Voltaire. Alors que Voltaire est impitoyable et que, chez lui, tous les personnages sont inévitablement risibles, Calvino change souvent de registre, passant de l'ironie au tragique, du lyrique au comique. L'ironie voltairienne est mise au service d'un discours critique sur des savoirs métaphysiques, celle de Calvino s'inscrit dans une poétique spécifiquement romanesque, dans un projet d'exploration de l'existence humaine. L'écriture de Voltaire est une arme, et celle de Calvino, une lunette.

Si ces projets ont des visées différentes, ils participent néanmoins d'un même esprit, et l'écho de Voltaire retentit vivement dans l'écriture de Calvino. Et même si depuis les forêts ont été coupées à blanc, même si le XVIII^e siècle n'est qu'un souvenir, même si «nul Côte désormais ne pourra plus cheminer de par les arbres⁴⁶», *Le Baron perché*, se remémorant Voltaire, remettant en scène le ton et la pensée des contes philosophiques de Voltaire, permet à Calvino d'interroger la vision contemporaine du monde inscrite dans ses romans, en réfléchissant à partir d'une forme héritée du XVIII^e siècle.

3. *Le nouveau Candide* : imitation d'une plume acérée

Si le rapport à Voltaire, chez Calvino, s'insinue en filigrane en reprenant certains aspects stylistiques et certaines stratégies narratives, *Le nouveau*

⁴⁶ CALVINO, Italo, *Le Baron perché*, op. cit., p. 156.

Candide, ou les Beautés du Progrès de l'essayiste et journaliste Dominique Jamet se réclame explicitement d'un travail de réécriture du conte voltairien. Jamet imagine, dans ce roman, ce que seraient devenus Candide, Cunégonde, Pangloss, Cacambo et compagnie, s'ils avaient survécu depuis leurs aventures du XVIII^e et échoué sur les rives inhospitalières de la fin du XX^e siècle.

Le roman s'ouvre d'ailleurs sur le dernier chapitre du texte de Voltaire, cité en entier. Ce rappel est immédiatement suivi d'un chapitre dont l'objet est d'expliquer comment les personnages, après une série de malheurs qui les empêchent de continuer à cultiver leur jardin (la pratique de l'agriculture, taxes et mondialisation obligent, n'étant plus rentable au XX^e siècle), doivent quitter les rives du Bosphore. Après délibération, ils choisissent d'aller en France :

J'y ai été friponné, arrêté, près d'être embastillé, [avoue Candide]. Mais c'était avant que les Français eussent inventé le citoyen en donnant des droits à l'homme, avant qu'ils eussent inventé le bonheur en lui donnant une patrie.

- À quels résultats n'a pu atteindre un si grand peuple, dit Pangloss, dès lors qu'aux faveurs de la nature seront venus s'ajouter les progrès de la science et les lumières de la raison⁴⁷?

Jamet reconduit ici la naïveté de Candide et de Pangloss, et de ce fait, réactualise le dispositif ironique de Voltaire : ces quelques lignes élogieuses

⁴⁷ JAMET, Dominique, *Le nouveau Candide, ou les Beautés du Progrès*, Paris, Flammarion, 1994, p. 25.

pour la France seront, de fait, contredites dès le chapitre suivant, alors que Cacambo est intercepté à l'aéroport, *sans raison apparente*, si ce n'est «Au vu de ses papiers, et peut-être de son visage⁴⁸». Les personnages sont rapidement séparés, et se trouvent tous propulsés dans une suite d'aventures et de désastres : Candide rencontre des politiciens, Cacambo se retrouve en prison, Cunégonde passe sous le bistouri des chirurgiens plastiques et devient Cunnie Thunderbolt, vedette pornographique, etc. Chaque chapitre est en outre le prétexte pour critiquer un aspect de l'ère contemporaine : ici la télévision, là la politique économique, ailleurs le racisme et l'intolérance. Le fil conducteur du conte est la mission que le gouvernement français donne à Candide : observer et faire un rapport sur les problèmes de la France et du monde. Au terme de ce parcours, il décline son rapport, une liste de paradoxes sous forme de sentences, et qui s'étend sur deux pages : «Vous avez les moyens de nourrir la planète entière et des millions d'êtres humains meurent de faim» ; «Vous haïssez l'intégrisme, mais vous avez peur de le combattre» ; «Vous voulez des choses et vous ne voulez pas en payer le prix⁴⁹» ; etc.

On le voit assez, *Le nouveau Candide* reconduit l'ironie satirique et le pessimisme anthropologique de Voltaire, ainsi que l'art de la pointe et du trait d'esprit, et jusqu'à la division en chapitres et aux sous-titres de ces derniers.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 32. Jamet précise : «Il était bolivien, comme on sait, et d'une couleur de peau très noire».

⁴⁹ *Ibid.*, p. 238-239.

En somme, il s'agit d'une *imitatio* au sens classique du terme, où il s'agit non pas de copier, mais bien de *remanier* et *reprendre*, de *refaire* et *renouveler*, suivant la définition qu'en donne l'*Encyclopédie* (1765) de Diderot et d'Alembert et qui rappelle à quel point «la bonne imitation est une continuelle invention». C'est donc dans cet esprit que Jamet reprend les éléments constitutifs du conte voltairien et use de cette forme pour établir sa critique sociale du monde contemporain. En ce sens, ce roman montre clairement et éloquemment la parenté de pensée entre les Lumières et le XX^e siècle finissant et, de manière exemplaire, en quoi l'ironie polémique du conte voltairien est pertinente aujourd'hui, dans ce monde où l'on peut se demander, à la suite de Jamet : «Mais où était l'Eldorado? Mais où était le progrès⁵⁰»?

4. Le Parfum : rhétorique de l'Enscentment

Portant le sous-titre «Histoire d'un meurtrier», *Le Parfum* de Patrick Süskind raconte la vie fictive de Jean-Baptiste Grenouille, homme du XVIII^e siècle «qui compta parmi les personnages les plus géniaux et les plus abominables de cette époque qui pourtant ne manqua pas de génies abominables⁵¹», et qui avait ceci de particulier qu'il possédait un sens de l'odorat surdéveloppé. À travers ce roman qui emprunte à la fois au *Bildungsroman* et au récit historique, on accompagne cet être singulier dans les diverses expériences, rencontres et événements qui forment son caractère et développent son talent à manier les parfums, jusqu'à sa quête du parfum

⁵⁰ *Ibid.*, p. 243.

⁵¹ SÜSKIND, Patrick, *Le Parfum. Histoire d'un meurtrier*, Paris, Fayard, 1986, p. 5.

idéal qui le mènera au meurtre et finalement à sa mort spectaculaire. Toute l'intrigue du roman est construite autour de l'odorat de Grenouille, de sorte que le monde qui l'entoure est sans cesse décrit par le truchement des odeurs. L'œuvre s'ouvre d'ailleurs sur un vaste tableau olfactif des villes de la France du XVIII^e siècle : «À l'époque dont nous parlons, il régnait dans les villes une puanteur à peine imaginable pour les modernes que nous sommes». Le narrateur se lance ensuite dans une énumération détaillée de ces puanteurs : on parle ici de lieux d'où émanaient des odeurs de «fumier», d'«urine», de «bois moisi et de crotte de rat», là de cuisines dégageant des effluves de «chou pourri» et de «graisse de mouton», ailleurs de gens sentant «la sueur et les vêtements non lavés» ; en outre,

Les rivières puaien, les places puaien, les églises puaien, cela puait sous les ponts et dans les palais. Le paysan puait comme le prêtre, le compagnon tout comme l'épouse de son maître artisan, la noblesse puait du haut jusqu'en bas, et le roi lui-même puait, il puait comme un fauve, et la reine comme une vieille chèvre, été comme hiver. Car en ce XVIII^e siècle, l'activité délétère des bactéries ne rencontrait encore aucune limite, aussi n'y avait-il aucune activité humaine, qu'elle fût constructive ou destructive, aucune manifestation de la vie en germe ou bien à son déclin, qui ne fût accompagnée de puanteur⁵².

⁵² *Ibid.*, p. 5-6.

Des Lumières aux Parfums

Cette malodorante description ne saurait être comprise sans d'abord s'interroger sur le rôle de la sensation dans l'économie du roman de Süskind. Plusieurs éléments du *Parfum*, en effet, invitent à lier l'expérience olfactive du monde à une critique de la raison des Lumières, de sorte que l'on glisse, pour reprendre l'heureuse formule de Richard T. Gray, de l'*Enlightenment* à l'*Enscentment*⁵³. On y retrouve notamment des traces évidentes de la philosophie sensualiste qui a parcouru le XVIII^e siècle et qui considère la sensation comme source première de la connaissance. C'est ainsi que l'on pouvait lire, sous la plume d'un Voltaire, par exemple :

nous commençons par sentir, et [...] notre mémoire n'est qu'une sensation continuée. Un homme qui naîtrait privé de ses cinq sens serait privé de toute idée, s'il pouvait vivre. Les notions métaphysiques ne viennent que par les sens ; car comment mesurer un cercle ou un triangle, si on n'a pas vu ou touché un cercle et un triangle? comment se faire une idée imparfaite de l'infini, qu'en reculant des bornes? et comment retrancher des bornes sans en avoir vu ou senti⁵⁴?

Loin d'être exclusifs à Voltaire, les principes du sensualisme font partie d'une sorte de sens commun philosophique qui sert de socle à la pensée des

⁵³ Voir GRAY, Richard T., «The Dialectic of "Enscentment" : Patrick Süskind's *Das Parfum* as Critical History of Enlightenment Culture», *Publication of the Modern Language Association of America*, Mai 1993, vol. 108, n° 3, p. 489-505.

⁵⁴ VOLTAIRE, «Sensation», *Dictionnaire philosophique*, *Œuvres Complètes de Voltaire*, op. cit.

Lumières⁵⁵. Le célèbre discours préliminaire de l'*Encyclopédie* s'ouvre d'ailleurs sur des considérations du même ordre :

On peut diviser toutes nos connoissances en directes & en réfléchies. Les directes sont celles que nous recevons immédiatement sans aucune opération de notre volonté, qui trouvant ouvertes, si on peut parler ainsi, toutes les portes de notre ame, y entrent sans résistance & sans effort. Les connoissances réfléchies sont celles que l'esprit acquiert en opérant sur les directes, en les unissant & en les combinant.

Toutes nos connoissances directes se réduisent à celles que nous recevons par les sens ; d'où il s'ensuit que c'est à nos sensations que nous devons toutes nos idées⁵⁶.

C'est précisément suivant cet esprit que Jean-Baptiste Grenouille entrera en contact avec le monde, s'appropriant et collectionnant les odeurs, les combinant pour en créer de nouvelles :

L'objectif de ses chasses, c'était tout simplement de s'approprier tout ce que le monde pouvait offrir d'odeurs, et il y mettait comme seule condition que les odeurs fussent nouvelles. [...] Tout, il dévorait tout, il absorbait tout. Même dans la cuisine olfactive de son imagination [...], où il

⁵⁵ Selon Alain Corbin, le sensualisme est héritier de l'empirisme de Locke et prend de l'importance au milieu du XVIII^e siècle avec l'anglais Hartley et avec Condillac. CORBIN, Alain, *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Aubier Montaigne, 1982, p. iii.

⁵⁶ D'ALEMBERT, Jean le Rond, «Discours préliminaire», *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Paris, 1751 [éd. numérisée sur Internet : <http://www.dictionnaire-france.com/prefency1.html>].

composait sans cesse de nouvelles combinaisons odorantes, aucun principe esthétique ne prévalait encore⁵⁷.

Ce «principe esthétique» qu'il finira par acquérir, ce sera l'odeur d'une jeune fille vierge, odeur qui le poussera bientôt à commettre des meurtres afin d'«extraire» et de «synthétiser» les essences odorantes du corps de ses victimes, dans le but avoué de créer le parfum idéal. Si les liens avec les idées évoquées plus haut par D'Alembert sont évidents, il faut toutefois préciser que les penseurs du XVIII^e siècle ont surtout placé la vue et le toucher au centre de leurs préoccupations, laissant à l'odorat une place généralement marginale. Au siècle des Lumières, d'une part, ce sens porte «le sceau de l'animalité» ; d'autre part, la sensation olfactive, «Victime de sa fugacité, [...] ne saurait solliciter d'une manière durable la pensée⁵⁸». Kant, suivant l'idée que l'on ne peut échapper aux odeurs, déclare l'odorat comme un sens «opposé à la liberté» et, de ce fait, ne méritant pas d'être cultivé⁵⁹ ; Condillac, dans son *Traité des sensations*, imagine une statue qui se bornerait à ce seul sens, et s'il conclut qu'elle est capable, suivant un principe de plaisir et de douleur, «de se ressouvenir, de comparer, de juger, de discerner, d'imaginer⁶⁰», il remarque toutefois qu'il ne pourrait saisir le monde extérieur, et qu'«un pareil animal ne saurait veiller à sa conservation⁶¹».

⁵⁷ SÜSKIND, Patrick, *op. cit.*, p. 43.

⁵⁸ CORBIN, Alain, *op. cit.*, p. iv. Il faudra attendre Jean-Noël Halley, «premier titulaire de la chaire d'hygiène publique créée, à Paris, en 1794» (p. i), pour que l'importance de l'odorat soit reconnue.

⁵⁹ Voir GRAY, *op. cit.*, p. 493.

⁶⁰ CONDILLAC, *Traité des sensations, Première partie*, Paris, Larousse, 1938 [1754], p. 70.

⁶¹ *Ibid.*, p. 20.

Revisiter ce sens négligé permet à Süskind de mettre en place un dispositif romanesque qui interroge plusieurs aspects du siècle des Lumières. Songeons, par exemple, à la querelle entre les Anciens (le vieux parfumeur Baldini, qui se demande : «Depuis quand [a-t-on] besoin d'un nouveau parfum chaque saison⁶²»?), et les Modernes (son adversaire Pélissier, qui crée un nouveau parfum, «*Amor et psyché*», que Baldini n'arrive pas à comprendre ni à reproduire), sans compter la critique de ce que le XVIII^e siècle appelait «l'esprit de système» (le marquis de Taillade-Espinasse et sa mystérieuse «théorie des fluides»).

Mais surtout, ce dispositif permet de mettre en scène une rhétorique des passions qui s'interroge sur les possibilités et les limites de la raison et du discours. Aussi Grenouille, qui n'a pas d'odeur propre, développe-t-il divers parfums pour son usage personnel, ces «vêtements olfactifs» lui permettant d'influencer les gens avec qui il interagit : un «parfum de banalité» avec lequel «il [peut] librement se mêler aux hommes», un autre qui «[fait] croire aux gens qu'il [est] pressé et [a] des affaires urgentes», une fragrance «destiné[e] à susciter la pitié» et enfin un «*repellent*», utile «lorsqu'il [veut] à tout prix être seul et qu'on s'écarte de lui⁶³». Grenouille utilise les odeurs qu'il acquiert en les combinant pour produire, par le langage des parfums, des effets sur les hommes, avançant ainsi dans la quête de son idéal esthétique : le parfum le plus sublime, et qui ferait en sorte qu'il soit aimé de tous les hommes. L'une

⁶² SÜSKIND, Patrick, *op. cit.*, p. 62.

⁶³ *Ibid.*, p. 202-203. C'est Süskind qui souligne.

des dernières scènes raconte l'utilisation de cette puissante fragrance, et son résultat est pour le moins spectaculaire :

Tous tenaient l'homme en habit [Grenouille] pour l'homme le plus beau, le plus séduisant et le plus parfait qu'ils pussent imaginer [...] Et tous se sentaient mis à nu et empoignés par lui à leur endroit le plus sensible, il avait touché au centre même de leur érotisme. [...] La conséquence en fut que l'exécution prévue de l'un des criminels les plus abominables de son époque dégénéra en la plus grande bacchanale que le monde eût connue depuis le II^e siècle avant Jésus-Christ : de vertueuses épouses arrachaient leurs corsages, dénudaient leurs seins avec des cris hystériques, se jetaient sur le sol en retroussant leurs jupes ; etc.⁶⁴

Une critique du rationalisme?

Ces quelques remarques pourraient sans doute porter à penser, comme le fait admirablement Richard Gray, que *Le Parfum* est construit telle une critique virulente cherchant à condamner un rationalisme narcissique, calculateur et débouchant sur un idéalisme abstrait, qui mènerait nécessairement à la ruine et à l'échec de la pensée. La scène d'ouverture, où tout est nauséabond, laisse de fait entrevoir une vision pessimiste du XVIII^e siècle ; la conclusion, où Grenouille s'asperge à nouveau de son parfum et se fait dévorer dans une scène cannibale, invite également l'interprétation à emprunter cette voie.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 262-263.

Une telle lecture, qui au demeurant n'est pas dépourvue d'intérêt, me semble cependant occulter toute l'ironie du roman de Süskind. Ironie qui s'incarne ici dans le style : de fait, le ton est non-sérieux et invite le lecteur au rire, la phrase est vive et rythmée par de longues énumérations et par le comique de répétition. Revenons au passage sur la puanteur des villes : elle consiste en une longue énumération qui, à chaque répétition du verbe «puer», décuple l'effet d'ironie. Même chose pour la description de la bacchanale, où l'auteur se plaît à multiplier les détails, non pour appuyer son propos, qui est déjà entendu, mais pour accentuer l'effet comique ; ces descriptions n'ont pas le caractère d'une démonstration, mais d'un jeu qui multiplie les exemples loufoques. Cette ironie, cela dit, ne contredit pas le discours pessimiste de Grenouille, qui déteste les hommes et se joue sans cesse d'eux ; mais, et cela est essentiel, l'ironie relativise ce discours. En ce sens, *Le Parfum* réactualise l'alliance, héritée de la pensée moraliste à l'âge classique, entre une parole souriante et un pessimisme anthropologique ; et en faisant revivre ce pessimisme souriant des Lumières, Süskind inscrit cette possibilité de l'existence dans l'expérience contemporaine.

5. La Secte des égoïstes : de la mémoire à la fiction

Publié en 1994, *La Secte des égoïstes* d'Éric-Emmanuel Schmitt raconte la quête d'un chercheur qui découvre tout à fait par hasard, à l'article «Égoïsme» d'un obscur *Dictionnaire patriotique*, l'existence d'un non moins obscur philosophe, un certain Gaspard Langenhaert, qui affirmait à qui

voulait l'entendre «que lui seul existe au monde, le reste n'étant que songe⁶⁵». Langenhaert, selon l'article du dictionnaire, fonda «une Secte des Égoïstes pour pouvoir répéter ses délires», secte qui, «faute d'élèves, dut fermer» ; il publia également «un *Essai d'une métaphysique nouvelle*, sans lecteurs, sans audience, et se trouva de nouveau seul⁶⁶». Cette trouvaille suscite la curiosité de notre chercheur, qui se lance dans une véritable aventure où se croisent divers ouvrages, où se répondent divers styles d'écriture, enfin où s'entremêlent le vraisemblable et l'onirique.

Une bibliographie contrefaite

De toute évidence, ce Gaspard Langenhaert est une invention de Schmitt, au même titre que ce *Dictionnaire patriotique*. D'ailleurs, tout le récit s'appuie sur une série de fausses références à des ouvrages et des auteurs tous aussi fictifs les uns que les autres : outre l'article du *Dictionnaire patriotique* de Fustel des Houillères, nous pouvons lire des extraits des «Soirées» de *L'Année littéraire 1723-1724* d'Hubert de Saint-Igny, de *Philosophies de France et d'Angleterre* de Guillaume Amfrye de Grécourt, écrit sous la forme d'un «dialogue pédagogique⁶⁷», des *Mémoires d'un honnête homme* de Jean-Baptiste Néré, publié de manière posthume par Henri Raignier-Lalou, «historien, s'il faut l'en croire⁶⁸», de *L'étoffe dont sont faits les*

⁶⁵ SCHMITT, Éric-Emmanuel, *La Secte des égoïstes*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 10.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 42.

rêves, nouvelle manuscrite d'Amédée Champolion, enfin de l'essai de Langenhaert lui-même, qui est un recueil de maximes.

Tout ce faux appareil critique est écrit de manière à contrefaire le style, le ton, le lexique des auteurs XVIII^e siècle ; ces textes inventés de toutes pièces trouvent leur contrepoin dans la seule citation véritable du roman, cet extrait de la *Promenade du sceptique* de Diderot :

[...] Tout à côté de ceux-ci marchent sans règle et sans ordre des champions encore plus singuliers : ce sont des gens dont chacun soutient qu'il est seul au monde. Ils admettent l'existence d'un seul être, mais cet être pensant, c'est eux-mêmes : comme tout ce qui se passe en nous n'est qu'impressions, ils nient qu'il y ait autre chose qu'eux et ces impressions ; ainsi ils sont tout à la fois l'amant et la maîtresse, le père et l'enfant, le lit de fleurs et celui qui le foule⁶⁹.

Tout porte à croire que c'est la lecture de ce passage qui a ici nourri l'invention romanesque ; mais le souvenir qu'a Schmitt de Diderot ne saurait se réduire à ces quelques phrases. En effet, on sait qu'il est grand lecteur de Diderot, et qu'en 1997, « il étonna son monde en publiant une thèse fort sérieuse [*Diderot ou la philosophie de la séduction*] et en faisant jouer parallèlement une

⁶⁹ *Ibid.*, p. 20 ; DIDEROT, Denis, *La promenade du sceptique, ou Les Allées* (1747), dans *Œuvres Complètes de Diderot*, (éditées par J. Assézat et R. Tournoux), Paris, Garnier, 1875, [éd. numérisée sur Internet : <http://perso.wanadoo.fr/dboudin/Diderot/>], p. 218.

comédie fort légère [*Le Libertin*, qui met en scène Diderot]⁷⁰». Par ailleurs, on peut voir tout le programme de *La Secte des égoïstes* se dessiner dans ces remarques de Schmitt sur Diderot : «Avec Lucrèce et Montaigne, il fait partie des chevaliers de l'incertain, ces philosophes qui savent que toute philosophie n'est jamais qu'une fiction⁷¹». De fait, le caractère fictif de l'appareil critique de *La Secte des égoïstes*, accentué par l'effet de contrepoint de la citation véritable, permet d'inscrire le mouvement de la pensée dans le jeu de l'invention. Invention qui sans cesse s'alimente du souvenir des genres en vogue au XVIII^e siècle : ici la maxime, là le dialogue pédagogique, ailleurs «les anecdotes salonnardes d'un chroniqueur de la vie littéraire⁷²». Ces divers extraits se nouent et se répondent à travers le narration au «je» du chercheur, donnant au roman une texture polyphonique qui met à l'avant-scène sa dimension dialogique : le passage où Schmitt fait se croiser des extraits de *L'Année littéraire* et du dialogue pédagogique est à cet égard éloquent, d'autant plus que les points de vue sont divergents, le premier revêtant un style où «la méchanceté [tient] lieu d'esprit⁷³» et le second consistant en une «démonstration [...] qui [n'est] pas sans rappeler les trois *Dialogues* de Berkeley⁷⁴».

⁷⁰ SCHMITT, Éric-Emmanuel, «Comment Diderot devient un personnage de théâtre», *Magazine littéraire*, n° 391, Octobre 2000, p. 54. Le passage cité n'est pas de Schmitt, mais de la rédaction de la revue qui présente l'article.

⁷¹ *Idem.*

⁷² SCHMITT, Éric-Emmanuel, *La Secte des égoïstes*, *op. cit.*, p. 24.

⁷³ *Idem.*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 30.

Égoïsme, scepticisme, fiction

Si, dans ce roman, le rapport à la mémoire et à la fiction se développe de manière évidente, sa forme fait écho aux théories égoïstes de Languenhaert qui font l'objet du roman, et qui placent le scepticisme au cœur de leurs préoccupations. Le chercheur, suivant la piste de son obscur philosophe, découvre l'évolution de sa pensée : d'abord simple théorie de la perception, elle deviendra par la suite semblable en tous points à la doctrine égoïste qu'évoque Diderot dans la *Promenade du sceptique* ; elle évoluera plus loin en une «métaphysique de Dieu⁷⁵», où Languenhaert conclut que, puisqu'il est le seul être dont il puisse être certain de l'existence, et puisque le monde est le produit de son imagination, il s'ensuit qu'il est le créateur du monde. Le chapitre suivant cette «métaphysique de Dieu» se présente comme une création du chercheur qui essaie de s'imaginer comment est mort son philosophe, ce qui reprend l'idée de Schmitt, citée plus haut, selon laquelle pour Diderot toute philosophie aboutit nécessairement à la fiction. La mort imaginée de Languenhaert est suivie d'un passage encore plus étonnant : le chercheur reçoit une lettre qui refait le tracé de ses recherches ; il ne sait plus qui il est, et semble se confondre dans une sorte d'onirisme trouble avec Gaspard Languenhaert et ses descendants. Une autre lettre, qui termine le roman, achève de nous convaincre que ce récit n'a strictement rien de vraisemblable, alors que l'on apprend que le chercheur, qui se nomme Gérard Lagueret, n'a jamais eu les capacités physiques pour faire les recherches qu'il

⁷⁵ *Ibid.*, p. 89.

avait inscrites dans un cahier et que le roman nous a données à lire⁷⁶. Cette diégèse entraîne la problématique du scepticisme sur le terrain de la création et du rêve et, du coup, nous amène à douter du discours par un effet de circularité où, de manière confondante, le doute doute de lui-même.

Cette scène finale, où le chercheur rêve des télescopages entre les siècles (Lagueret s'imaginant être Languenhaert) permet en outre de mettre en lumière les capacités du roman à rêver la littérature d'autrefois ; et en insérant ce rêve au sein de la pratique contemporaine, d'interroger du même coup les pouvoirs et les limites de la raison.

6. *La Lenteur* : quand Vincent rencontre le Chevalier

Bien que la critique ait parfois montré en quoi, de manière générale, l'écriture et la pensée de Milan Kundera affiche une certaine parenté avec le siècle des Lumières⁷⁷, *La Lenteur* est le roman kundérien qui affiche cette parenté le plus explicitement. On y trouve en effet des références à Sade, à Laclos, et en particulier à la nouvelle *Point de lendemain* de Vivant Denon, que relit Kundera pour en faire l'une des trames narratives du roman. Toute l'intrigue de *La Lenteur* se déroule d'ailleurs dans le château où Denon avait imaginé la rencontre entre Madame de T. et un jeune homme (que Kundera, lui, imagine chevalier). Dans ce château, depuis converti en hôtel, trois lignes

⁷⁶ *Ibid.*, p. 123-124.

⁷⁷ Voir MAIXENT, Jocelyn, *Le XVIII^e siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, Paris, PUF, 1998.

narratives s'entrecroisent : 1) la nouvelle de Vivant Denon relue par Kundera ; 2) les événements qui se déroulent, dans un XX^e siècle imaginé, dans le cadre d'un congrès sur l'entomologie ; 3) de courts épisodes, dans le XX^e siècle «réel», mettant en scène le narrateur-romancier qui, passant quelque temps dans le château-hôtel avec sa femme Véra, imagine les deux premières trames. Si ces lignes s'entrecroisent, elles finissent également par se télescoper. Vers la fin du roman, notamment, Véra se réveille à deux reprises, et ce qui la réveille, ce sont précisément des événements des autres trames narratives : la première fois ce sont des phrases criées par l'un des personnages⁷⁸, la seconde, c'est la neuvième symphonie de Beethoven, qui du reste ne joue même pas mais est seulement évoquée par le narrateur⁷⁹. Ces scènes, où les frontières entre rêve et réalité s'estompent, mettent en évidence, comme on l'a vu dans le cas de Schmitt, le caractère spécifiquement fictionnel du roman et son rapport «non-sérieux» au monde et à la vérité.

Contrepoints

Mais revenons à *Point de lendemain*. Kundera revisite l'histoire de Vivant Denon, qui, nous indique Guy Scarpetta, «suscite un effet de *contrepoint*⁸⁰» qui permet de remettre en cause le monde contemporain. Observons quelques oppositions qui mettent dans tout leur jour cet effet de

⁷⁸ KUNDERA, Milan, *La Lenteur*, Paris, Gallimard, 1995, p. 110.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 163-164.

⁸⁰ SCARPETTA, Guy, «Divertimento à la française», *L'âge d'or du roman*, Paris, Grasset, 1996, p. 257.

contrepont. Il y a d'abord l'opposition, évoquée par le titre du roman, entre vitesse et lenteur. La lenteur, définie comme oisiveté porteuse de bonheur, où l'on prend le temps d'apprécier la vie, où l'on «contemple les fenêtres du bon Dieu⁸¹», s'oppose ici à la vitesse de plus en plus grande de notre époque. Dans le roman, cette opposition s'incarne dans le contraste entre la motocyclette vrombissante, qui allie «la froide impersonnalité de la technique et les flammes de l'extase⁸²», et le carrosse de Madame de T., qui assure «un voyage doux et agréable⁸³». Il y a ensuite le caractère intime et discret de *Point de lendemain*, y compris en ce qui concerne l'identité de l'auteur⁸⁴, qui contraste avec le spectacle de Berck, ce pur produit de la culture médiatique contemporaine, «roi martyr des danseurs⁸⁵» qui fait étalage de son moi devant le monde. Enfin, le sérieux des personnages, qui «s'exaltent à jouer un rôle, à proposer une image gratifiante, à s'insérer dans le Spectacle⁸⁶» débouche sur des destins risibles qui discréditent cet esprit de sérieux. Toutes ces oppositions, en outre, s'inscrivent dans un univers romanesque où, nous rappelle Ricard, «il n'y a guère d'“idées” ou de “prises de positions” à quoi se raccrocher. Tout ici baigne dans l'eau lustrale de la légèreté⁸⁷». Ainsi, Berck

⁸¹ KUNDERA, Milan, *La Lenteur*, op. cit., p. 12.

⁸² *Ibid.*, p. 11.

⁸³ *Ibid.*, p. 14.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 28. Le «danseur», précise-t-on plus loin, «désire [...] occuper la scène pour faire rayonner son moi [...] Ce qui suppose une technique de combat spéciale [...] le danseur jette le gant au monde entier : qui est capable de se montrer plus moral [...] que lui? Et il manie toutes les prises qui lui permettent de mettre l'autre dans une situation moralement inférieure». *Ibid.*, p. 29-30.

⁸⁶ SCARPETTA, Guy, op. cit., p. 265.

⁸⁷ RICARD, François, «Le roman où aucun mot ne serait sérieux : Notes sur *La Lenteur* de Milan Kundera», dans MELANÇON, Benoît et Pierre POPOVIC, dir., *Miscellanées en l'honneur de Gilles Marcotte*, Montréal, Fides, 1995, p. 246.

utilise la formule «la révolte [...] contre la condition humaine que nous n'avons pas choisie⁸⁸», dans le but avoué d'impressionner le public ; plus loin, Vincent, parlant contre les danseurs, dira, mot pour mot, la même phrase⁸⁹.

Cette répétition d'une même phrase au sein de discours opposés montre bien dans quelle mesure la polyphonie constitue le principal ressort de la relativité kundérienne et de l'ironie romanesque. Cette attitude ludique, par ailleurs, trouve notamment sa source chez Diderot, plus précisément dans *Jacques le Fataliste* :

je ne connais pas, affirme Kundera, de début plus fascinant pour un roman que les premières pages de *Jacques le Fataliste* : le changement virtuose des registres ; le sens du rythme ; le *prestissimo* des premières phrases [...] Le roman de Diderot est une explosion d'impertinente liberté sans autocensure et d'érotisme sans alibi sentimental. [...] Dans toute l'histoire du roman mondial, *Jacques le Fataliste* est le refus le plus radical de l'illusion réaliste et de l'esthétique du roman dit psychologique⁹⁰.

Ce refus est aussi, dans une large mesure, celui de Kundera, ce qui explique son attachement à l'impertinence et au sens ludique de Diderot romancier : le roman kundérien, nous dit encore Ricard, est

un territoire où tout *sérieux* est suspendu. Là, tout ce qui fait grumeau, tout ce qui se proclame unique et innocent, tout ce

⁸⁸ KUNDERA, Milan, *La Lenteur*, op. cit., p. 97.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 121.

⁹⁰ KUNDERA, Milan, *Jacques et son maître*, op. cit., p. 18-20. C'est Kundera qui souligne.

qui voudrait s'imposer comme gravité, est aussitôt dissous, miné, privé de fondement par l'air infiniment léger qui y circule, l'air de l'incrédulité et de la dérision, sous le souffle duquel l'existence, l'identité, les discours se dépouillent de leurs masques et laissent apparaître les coulisses, les truquages, les malentendus, leur vérité à la fois risible et libératrice⁹¹.

C'est précisément à la faveur de cet «air léger et incrédule» que la sensibilité kundérienne s'est attachée, dans *La Lenteur*, à la nouvelle de Vivant Denon : Madame de T. et le chevalier savent tous deux, en effet,

qu'il n'y a rien à attendre de [leur relation fugitive], que c'est en réalité une relation sans substance ni profondeur, qui n'engage ni ne signifie rien et va se rompre dès le matin venu ; et pourtant, [...] ils déploient toute la délicatesse, tout le savoir et toute la grâce dont ils sont capables pour faire de cette chorégraphie où «tout est arrangé, fabriqué, artificiel», où «rien n'est franc», un moment de plénitude inoubliable⁹².

Rencontres silencieuses

Dans l'une des scènes de séduction se déroulant lors du congrès d'entomologistes, le jeune Vincent, courtisant Julie, entend l'appel du XVIII^e siècle, l'appel de *Point de lendemain*⁹³ : il lui parle du Marquis de Sade, de *La Philosophie dans le boudoir*. Sans savoir comment, il se met à imaginer le trou

⁹¹ RICARD, François, «Le roman où aucun mot ne serait sérieux : Notes sur *La Lenteur* de Milan Kundera», *op. cit.*, p. 244. C'est Ricard qui souligne.

⁹² RICARD, François, *Le dernier après-midi d'Agnès*, *op. cit.*, p. 183-184.

⁹³ KUNDERA, Milan, *La Lenteur*, *op. cit.*, p. 106-107.

de cul de Julie, ce qui fait contraste avec la blancheur de sa beauté ; il est incapable de le lui dire⁹⁴ ; il invente alors une singulière métaphore :

Il regarde le ciel comme s'il y cherchait une aide. Et le ciel l'exauce : il lui envoie l'inspiration poétique ; Vincent s'écrie : «Regarde!» et fait un geste en direction de la lune. «Elle est comme un trou de cul percé dans le ciel⁹⁵!»

Cependant, alors qu'il veut poursuivre sur sa lancée poétique, Vincent finit par sacrifier «l'esprit de libertinage à l'esprit de poésie», qui caractérise, ajoute Kundera, le XIX^e siècle ; après quoi Vincent continue à s'empêtrer dans ses métaphores «telle une mouche dans de la colle⁹⁶».

Cette mise en scène de l'échec d'un retour à l'esprit des Lumières trouve son apothéose à la toute fin du roman, alors que, par un autre effet de télescopage, Kundera organise la rencontre entre Vincent et le chevalier de *Point de lendemain*. Les chapitres 49 et 50 rejouent la même scène, du point de vue de chaque personnage. Ils ne se parlent que très peu : ils disent, assez curieusement, quels siècles ils habitent, et évoquent tous deux la nuit formidable qu'ils viennent respectivement de passer. Ces nuits, doit-on le souligner, n'ont pas été formidables pour les mêmes raisons : la nuit du chevalier et de Madame de T., agréable chorégraphie, dans l'intimité du secret, aboutissant dans le plaisir des sens, ressemble assez peu à la nuit de

⁹⁴ *Ibid.*, p. 108-109.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 117.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 119.

Vincent et Julie, «spectacle⁹⁷» d'un acte sexuel simulé devant un public imaginaire. De plus, la narration ne fait que marquer toute la distance qui sépare Vincent et le chevalier, qui sépare les siècles qu'ils habitent : chacun trouve que l'autre est drôlement accoutré, a une intonation bizarre, agit de manière énervante, etc. Le chevalier s'en va, et désire aller lentement vers Paris. Vincent, lui, veut s'oublier dans la vitesse de sa moto.

Que conclure de ce passage? On aurait cru, dans un récit où le XVIII^e et le XX^e siècle se rencontrent – et avec tout ce que l'on a dit à cet égard – que les deux personnages échangeraient davantage. Mais ils ne le font pas : Kundera veut-il ainsi montrer qu'une telle rencontre est nécessairement vouée à l'échec et que, de manière plus générale, le retour à la pensée des Lumières est chose impossible? S'il faut à l'évidence reconnaître que les paramètres de la pensée et de la culture actuelle ne sont pas les mêmes que ceux du XVIII^e siècle, et que c'est là l'un des aspects que cette scène met en évidence, il faut toutefois rappeler qu'à travers tout le roman, le dialogue a effectivement lieu à la faveur de références intertextuelles, de télescopages temporels, de croisements polyphoniques et ironiques. Kundera montre surtout, par la rencontre de Vincent et du chevalier, que le roman est un lieu privilégié, un espace qui fait de l'imagination et de la création ses ressorts essentiels, où peut se dérouler en toute liberté un dialogue qui ne saurait concrètement avoir lieu. Aussi, par le roman, par la forme et le langage qui lui sont propres, Milan

⁹⁷ *Ibid.*, p. 147.

Kundera peut-il à loisir explorer l'existence contemporaine dans la perspective d'un dialogue constant avec la pensée de Diderot, de Laclos, de Sade et de Vivant Denon.

CONCLUSION

Au terme de ce parcours, où l'on a d'abord esquissé une définition du dialogue à l'âge classique, où l'on a ensuite interrogé sa dimension dialogique et montré en quoi cette dernière représente un point de rencontre avec l'esthétique romanesque contemporaine, et où l'on a enfin interrogé cette rencontre dans quelques romans, il reste à décrire, de manière générale, les éléments qui font la spécificité de ce dialogue entre le roman contemporain et le siècle des Lumières.

Les auteurs de ce siècle, on l'a vu, ont le plus souvent orienté leur pratique vers des formes mettant en évidence un sens aigu de la dimension dialogique du discours et de la pensée. Ces formes héritent d'un art de la conversation mondaine, qui se conçoit comme un art de l'adresse à autrui, à la fois léger et divertissant, indissociable d'une «forme littéraire orale» et de la réflexion moraliste, comme le montre l'influence exercée par la pensée sceptique d'un Montaigne ou le pessimisme anthropologique d'un La Rochefoucauld. Ces aspects s'inspirent en outre de l'idéal cicéronien d'un orateur sachant allier un art de dire à un art de penser et dont l'exemple

nourrit, pendant tout l'âge classique, le refus de l'hermétisme et du jargon de l'École au profit d'une prose qui sait amuser et surprendre, plaire et instruire. Ce sont ces éléments qui constituent le socle de ce que l'on a nommé l'*esprit des Lumières* et dont l'écho retentit le plus vivement dans les romans que l'on a examinés. L'idée générale de la pratique dialogique et d'une relance *ad infinitum* du sens invite les romanciers contemporains à adopter des formes polyphoniques et à faire d'un point de vue ironique et démonique sur le monde l'un des éléments essentiels de leur poétique. Cette poétique, on l'a dit, est favorable au travail de la mémoire, lequel est par ailleurs, selon des historiens comme Nora¹ et Hartog², constitutif du rapport contemporain au temps. Ici, le rapport aux œuvres du passé est doublement dialogique : le dialogue avec les Lumières se double d'un autre dialogue, avec la pensée contemporaine cette fois. De plus, puisqu'il met en scène la dimension dialogique de l'écriture des Lumières, le roman rend encore plus explicite, en le surdéterminant, son propre dialogisme.

Par ailleurs, dans un contexte où prolifèrent les romans de la mémoire, les romans qui évoquent le XVIII^e siècle, de manière générale, engagent le travail de mémoire, l'ironie et la critique du monde actuel à s'incarner sous le signe de la légèreté, du divertissement, de la désinvolture. Le rire démonique qui retentit dans les romans que nous avons analysés, c'est d'abord celui du

¹ NORA, Pierre, «Entre mémoire et histoire : La problématique des lieux», dans NORA, Pierre, dir., *Les Lieux de mémoire, Tome I : La République*, Paris, Gallimard, 1984.

² HARTOG, François, *Régimes d'historicité : Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.

XVIII^e siècle ; c'est en ce sens que Kundera écrit : «le XVIII^e siècle était optimiste, le mien ne l'est plus, je le suis encore moins³». Optimiste, le XVIII^e siècle? Lorsque Kundera écrit ces lignes, il songe à Diderot, il songe surtout à *Jacques le Fataliste*, à sa «scène sans décor⁴», à la légèreté de son écriture, à son caractère profondément ludique, qui s'incarne dans l'art de la digression. Ces remarques nous invitent à penser que c'est en grande partie pour retrouver ce sourire du XVIII^e siècle que les romanciers contemporains, qui en éprouvent la *nostalgie*, retournent aux textes des Lumières. L'esthétique de la mémoire, par laquelle on peut dialoguer, par-delà les siècles, avec les philosophes des Lumières, permet à cet égard de réinventer ce sourire perdu.

La nostalgie : c'est bien cela qui est mis en cause, lorsque Vincent et le chevalier se croisent mais n'ont rien à se dire, lorsqu'il n'y a plus d'arbres à Ombreuse, lorsque Candide ne peut plus cultiver son jardin, lorsque Grenouille, baigné de son parfum idéal, se fait dévorer «par amour⁵», enfin lorsque Lagueret devient Languenhaert. Tous ces romans ont ceci de commun qu'ils admettent, chacun à leur manière, l'échec inévitable d'un possible retour au XVIII^e siècle. Pourtant, on l'a dit, sur le terrain de la fiction, dans le monde du roman, ce rapport s'incarne, le dialogue a bien lieu. Que conclure alors de ces constats d'échec?

³ KUNDERA, Milan, *Jacques et son maître*, op. cit., p. 133.

⁴ KUNDERA, Milan, «Introduction à une variation», *ibid.*, p. 19.

⁵ SÜSKIND, Patrick, *Le Parfum*, op. cit., p. 280.

Deux pistes d'offrent ici à nous : la première concerne la place de l'utopie. On sait que l'utopie a joué un rôle essentiel dans la pensée du XVIII^e siècle, comme en témoignent notamment les travaux de Raymond Trousson⁶. Songeons, par exemple, à l'épisode de l'El Dorado dans *Candide* : c'est un lieu certes imaginaire, mais qui n'a rien de particulièrement impossible ; on peut aisément imaginer, par exemple, la possibilité réelle qu'une pierre précieuse puisse être perçue comme le serait un simple caillou. Aujourd'hui, en cette ère marquée par «la fin de toutes les croyances et le repliement sur soi⁷», l'utopie ne saurait plus guère exister que dans l'esprit de certains gourous aux convictions douteuses. Dans les romans que l'on a lus, par ailleurs, le rapport au XVIII^e siècle, à bien des égards, est idéalisé, est de nature utopique ; cependant, on le voit bien, c'est une utopie qui généralement conduit à un échec. Voilà peut-être, aussi, ce que Kundera entendait par «l'optimisme» des Lumières : si le scepticisme des Lumières est mis au service d'un projet qui, par-delà un travail préliminaire de critique des «préjugés», vise ensuite à réaliser une utopie (songeons notamment au *Contrat social* de Rousseau), celui de notre époque est, à bien des égards, plus nihiliste.

La seconde piste qui s'offre à nous relève d'une critique de l'artifice contemporain. Ainsi Benedetta Craveri, à propos de la conversation mondaine,

⁶ Voir notamment TROUSSON, Raymond, *D'utopie et d'utopistes*, Paris, L'Harmattan, 1998 ; et TROUSSON, Raymond, *Voyages aux pays de nulle part : histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1999.

⁷ BOISVERT, Yves, *Le Postmodernisme*, Montréal, Boréal, 1995, p. 40.

partage-t-elle avec nos romanciers le constat d'impossibilité d'un retour au XVIII^e siècle :

À une époque comme la nôtre où les modèles de comportements factices, imposés du dehors, se succèdent à un rythme rapide jusqu'à la caricature, comment ne pas admirer le naturel souverain de ces mondains qui interprétaient, avec une maîtrise parfaite des gestes et de la parole, le seul modèle qu'ils s'étaient donné et dans lequel ils se reconnaissaient? Et comment ne pas comparer tristement notre conception comminatoire et préfabriquée du «temps libre» avec une civilisation du loisir où l'art, la littérature, la danse, le théâtre, la conversation constituaient une école permanente du corps et de l'esprit⁸?

Si ce passage témoigne en effet d'un rapport nostalgique aux Lumières, il révèle surtout le rôle que ce rapport est appelé à jouer, et qui, en définitive, consiste en son effet de contrepoint. Souvenons-nous de cette formule de Scarpetta, qui mérite d'être citée à nouveau : «le XVIII^e siècle français, celui du Libertinage, apparaît [...] comme le *réactif* du monde contemporain». Dans cette perspective, faire revivre les Lumières dans le roman, un espace où, précisément, elles peuvent *revivre*, ce n'est pas seulement souhaiter un retour à *l'esprit des Lumières*, mais aussi inscrire ce désir dans une critique du monde actuel. Dans un contexte où sévissent la surmédiatisation, la mondialisation, la consommation de masse, où agit sournoisement ce que

⁸ CRAVERI, Benedetta, *L'âge de la conversation*, Paris, Gallimard, 2002, p. 12-13.

Kundera nomme le «tourbillon de la réduction⁹», dans un monde où «l'essor des genres mixtes à la fois narratifs et visuels – cinéma, bande dessinée, télévision – ne cesse de conquérir un public dont ils satisfont efficacement et à peu de frais les besoins naguère comblés par le roman¹⁰», le genre romanesque, qui ne peut alors plus «"progresser" [...] que contre le progrès du monde¹¹», apparaît lui-même comme «réactif du monde contemporain», et c'est d'abord dans cette mesure, sans doute, que dans ce monde ténébreux, surgit le souvenir nostalgique des Lumières.

⁹ KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 29.

¹⁰ PAVEL, Thomas, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, p. 16.

¹¹ KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 31.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus étudié

KUNDERA, Milan, *La Lenteur*, Paris, Gallimard, 1995.

CALVINO, Italo, *Le Baron perché*, Paris, Seuil, 1959.

SCHMITT, Éric-Emmanuel, *La Secte des égoïstes*, Paris, Albin Michel, 1994.

SÜSKIND, Patrick, *Le Parfum. Histoire d'un meurtrier*, Paris, Fayard, 1986.

JAMET, Dominique, *Le nouveau Candide, ou les Beautés du Progrès*, Paris, Flammarion, 1994.

2. Ouvrages cités (avant 1800)

CICÉRON, *L'Orateur*, texte établi et traduit par Albert Yon, Paris, Société d'édition «Les belles Lettres», 1964.

CONDILLAC, *Traité des sensations* (1754), *Première partie*, Paris, Larousse, 1938.

D'ALEMBERT, Jean le Rond, «Discours préliminaire», *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Paris, 1751 [éd. numérisée sur Internet : <http://www.dictionnaire-france.com/prefency1.html>].

DIDEROT, Denis, *La promenade du sceptique, ou Les Allées* (1747), dans *Œuvres Complètes de Diderot*, (éditées par J. Assézat et R. Tourneux), Paris, Garnier, 1875, [éd. numérisée sur Internet : <http://perso.wanadoo.fr/dboudin/Diderot/>].

DIDEROT, Denis, *Le neveu de Rameau*, Paris, Librio, 1995 [1823].

RÉMOND DE ST-MARD, Toussaint, «Discours sur la nature du dialogue», en préface à *Dialogue des dieux*, Amsterdam, Chez Pierre Mortier, 1750 [1713].

VOLTAIRE, «Épître dédicatoire de Zadig à la sultane Sheraa, par Sadi», *Zadig ou la destinée. Histoire orientale* (1747) ; «Dialogue entre un brachmane et un jésuite» (1756), *Mélanges III, Tome 24* ; *Candide, ou l'optimiste. Traduit de l'allemand de M. le docteur Ralph avec les Additions qu'on a trouvées dans la poche du Docteur, lorsqu'il mourut à Minden, l'An de Grâce 1759* (1759) ; «Dialogue du chapon et de la poularde» (1763), *Mélanges IV* ; *Dictionnaire philosophique* (1764) ; dans *Œuvres Complètes de Voltaire* (éditées par Louis Moland), Paris, Garnier, 1877-1885 [éd. numérisée sur CD-Rom].

3. Ouvrages cités (après 1800)

- [Auteurs variés], «Calvino», *Magazine littéraire*, n° 274, février 1990. p. 16-51.
- ANGENOT, Marc, *D'où venons-nous? Où allons-nous?*, Montréal, Trait d'union, 2001.
- BALDISSONE, Giusi, «Italo Calvino», *Études*, Tome 381, n° 4, octobre 1994, p. 395-404.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Minuit, 1977.
- BERNIER, Marc André, *Libertinage et figures du savoir. Rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières (1734-1751)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2001.
- BOISVERT, Yves, *Le Postmodernisme*, Montréal, Boréal, 1995.
- CALVINO, Italo, «"Candide" ou la vitesse», *La Machine littérature*, Paris, Seuil, 1984.
- CALVINO, Italo, «La galerie de nos ancêtres», *Magazine littéraire*, n° 274, février 1990, p. 34-38.
- COMPAGNON, Antoine, «Notes sur le dialogue en littérature», dans LUZATTI, Daniel et al., éd., *Le Dialogique, Colloque international sur les formes philosophiques, linguistiques, littéraires, et cognitives du dialogue (Université du Maine, 15-16 septembre 1994)*, Bern, Berlin, Frankfurt/M., New York, Paris, Wien, Peter Lang, 1997.
- CORBIN, Alain, *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Aubier Montaigne, 1982.
- CRAVERI, Benedetta, *L'âge de la conversation*, Paris, Gallimard, 2002.
- DAINVILLE, François de, «L'évolution de l'enseignement de la rhétorique au XVII^e siècle», *XVII^e siècle*, Paris, 1968, n°s 80-81, p. 19-43.
- DAUZAT, Albert et al., dir., «Nouveau dictionnaire étymologique et historique», *Nouveau dictionnaire encyclopédique Larousse Sélection*, vol.2, Paris, Larousse, 1989.
- FUMAROLI, Marc, en préface à HELLEGOUARC'H, Jacqueline, dir., *Anthologie : l'art de la conversation*, Paris, Dunod, 1997.

- GRAY, Richard T., «The Dialectic of "Enscenment" : Patrick Süskind's *Das Parfum* as Critical History of Enlightenment Culture», *Publication of the Modern Language Association of America*, Mai 1993, vol. 108, n° 3, p. 489-505.
- GUELLOUZ, Suzanne, *Le dialogue*, Paris, PUF, 1992.
- HARTOG, François, *Régimes d'historicité : Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.
- KEMPF, Roger, *Diderot et le roman, ou le démon de la présence*, Paris, Seuil, 1964.
- KUNDERA, Milan, *Jacques et son maître. Hommage à Denis Diderot en trois actes*, Paris, Gallimard, 1981.
- KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.
- KUNDERA, Milan, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993.
- LAFRANCE, Yvon, *La théorie platonicienne de la Doxa*, Montréal, Bellarmin, 1980.
- LAROCHE-BOUVY, Danielle, «Dialogue et conversation», dans LÉON, PIERRE L., PAUL PERRON *et al.*, dir., *Le dialogue*, Ottawa, Marcel Didier, 1985.
- LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre : l'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.
- LUKACS, Georg, «Conditionnement et signification historico-philosophique du roman» (1963), dans PELLETIER, Jean, éd., *Littérature et société*, Montréal, VLB Éditeur, 1994.
- MAIXENT, Jocelyn, *Le XVIII^e siècle de Milan Kundera ou Diderot investi par le roman contemporain*, Paris, PUF, 1998.
- MEYER, Michel, «Aristote et les principes de la rhétorique contemporaine», en introduction à ARISTOTE, *Rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, 1991.
- MEYER, Michel, dir. *Histoire de la rhétorique, des Grecs à nos jours*, Paris, Librairie Générale Française, 1999.
- MEYER, Michel, «Y'a-t-il une modernité rhétorique?», en avant-propos à MEYER, Michel, éd., *De la métaphysique à la rhétorique : essais à la mémoire de Chaim Perelman*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1986.
- NORA, Pierre, «Entre mémoire et histoire : La problématique des lieux», dans NORA, Pierre, dir., *Les Lieux de mémoire, Tome I : La République*, Paris, Gallimard, 1984.
- PAVEL, Thomas, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.

- RICARD, François, *Le dernier après-midi d'Agnès, Essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 2003.
- RICARD, François, «Le roman où aucun mot ne serait sérieux : Notes sur *La Lenteur* de Milan Kundera», dans MELANÇON, Benoît et Pierre POPOVIC, dir., *Miscellanées en l'honneur de Gilles Marcotte*, Montréal, Fides, 1995.
- SCARPETTA, Guy, «Divertimento à la française», *L'âge d'or du roman*, Paris, Grasset, 1996.
- SCHMITT, Éric-Emmanuel, «Comment Diderot devient un personnage de théâtre», *Magazine littéraire*, n° 391, Octobre 2000, p. 54-55.
- SERMAIN, Jean-Paul, *Rhétorique et roman au 18^e siècle. L'Exemple de Prévost et Marivaux (1728-1742)*, Oxford, The Voltaire Foundation, coll. «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», no. 233, 1985.
- SHERMAN, Carol, *Diderot and the Art of Dialogue*, Genève, Droz, 1976.
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.
- TROUSSON, Raymond, *D'utopie et d'utopistes*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- TROUSSON, Raymond, *Voyages aux pays de nulle part : histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1999.
- ZOBERMAN, Pierre, *Les cérémonies de la parole. L'éloquence d'apparat en France dans le dernier quart du XVII^e siècle*, Paris, Champion, 1998.